

بقلم : عباس محمود العقاد

وقد كان « فؤاد الصاعقة » ممثلاً في المجتمع المصري الدور واحد على صورتين : صورة تظهر في محيط الأدب الشعبي وهي صورة « الأدباني » المتحول بين بلاد الريف والحضر ..

وصورة « مفصحة » في هذا الأدباني وهي صورة الأديب « الأريب » المحتال لعيشه في لغة المقامات ، واسم « أبو زيد السروجي » في مقامات الحريري عنوان عليه ، وإذا أردنا أن نترجم هذه الصناعة بالأسلوب الاقتصادي لتفسير الأدب والتاريخ فالصحفيون في طائفة أحمد فؤاد هم « محصلو ضريبة الوجاعة والهيبة » في المجتمع الجديد ..

ولنا أن نتخيل أن هذا المجتمع سلطان من السلاطين الأقدمين كان له خدماه على طريقته ، وكان لهؤلاء الخدام نصيب من التزاماته وجباياته المقررة على رعاياه ، فإن هؤلاء « الأدبانيين » يخدمونه بالرقابة على أصحاب الجاه والهيبة فيحيلهم بتحصيل الضريبة لحسابه أو لحسابهم من جميع هؤلاء ، هرباً من تكلف المفارم والوفاء بحق الجزاء الصريح .. لأن المجتمع نفسه ، وأصحاب الجاه والهيبة فيه ، وأولئك الجباة السلطون عليهم ، كلهم جميعاً غير صرحاء .

إذا كان سبب من أسباب السمعة مانعاً للكتابة على أحد ، فهذا السكاتب الصحفي أولى الناس بالسكوت عنه .

ولكنه أحق الصحفيين بالكتابة عنه إذا كان قارئ « الأدوار الكتابية » في حياة الصحافة عندنا موجياً للكتابة عن صاحب الدور ..

فقد كان « أحمد فؤاد » صاحب صحيفة الصاعقة الأسبوعية أشهر الصحفيين من أبناء جيله في تمثيل ذلك الدور الذي عرفناه في صحافتنا بعد ظهور الصحف «المسيرة» وانتشارها في أواسط القرن التاسع عشر .. فإذا وجب أن نخترع أسماء الصحف التي يصح أن يطلق عليها عنوان « صحافة الهجاء الاجتماعي » في اسم واحد فاسم « فؤاد الصاعقة » هو ذلك الاسم الذي لا يزاحمه شريك مثله في هذه الصناعة .

كان الناس يعرفون اسم « فؤاد الصاعقة » ولا يعرفون اسم « أحمد فؤاد » إذا انفرد بغير هذه القريئة .. وقد يكتفون باسم « الصاعقة » ولا يزيدون ، فيعرف قراء الصحافة من يريدون ..

على أن «الوظيفة» هذه لم تكن مخجلة لأصحابها ، ولا كان أصحابها يكتمونها ويدورون حولها ..

جلس أحدهم بين زمرة من الكتاب والفضلاء يتحدث عن صديقه السرى الذى يستدينه منه ويسومه أن يجاريه بتعاطي المخدرات وشتم « الكوكابين » وكان يومئذ يدعى « أولاد الذوات » المتبطلين من رواد السهرات .

قال الأدبائى السروجى الحديث !

« ولكن من ذلته فت له ... »

كان - بسلامته - يريد منى أن اشم له الكوكابين ليعينه على السهر ، ولكننى كنت أسهر بغير كوكابين وأجمعه عندى الى ساعة الحاجة فى آخر الليل .. تلك الساعة التى توصد فيها أبواب الصيدليات ومخابئ العقاقير المتنوعة ، وتحل فيها الشمة الواحدة بأضعاف سعرها فى جميع الأسواق السوداء ، وايدى لصاحبنا الغيرة على خدمته والتحرق على شمة أو شمتين معه قبل انقضاء السهرة ، فلا يفتعن فى الجرام الواحد أقل من ثمن عشرة جرامات ، وأخرج من هنا وفى جيبي حصيلة الأسبوع من الكوكابين المدخر لتلك الساعة ، ثم أعود اليه ببقية « العشرة الجنيهات » قروشا معدودات .. ولم أصرف من الورقة نصف ملجم ! ..

وتحدثت صحفى آخر عن كلمة غرر بها بعض الوجها ، وفهما ذلك الوجيه وفهم المقصود منها ، فأرسل اليه خمسة جنيهات ولح هو من الوسيط ان الحكاية قابلة للمساومة والزيادة جنيهن أو ثلاثة جنيهات ..

ثم اعتدل الصحفى الأدبائى ، وهو يقسول فى زهو وخيلاء :

ولكن فتر !.. محبوسكم «يرى فكس» .. كلمته واحدة لا يقبل المساومة ... عشرون جنيها على دابر الملم ، ولا فالدئى فراء الباشا لغزا يقرأه الناس جميعا تعريحا على الكشوف ... وعينك ما تشوف إلا التور ... لقد جاتنى الجنيهات المشرون قبل مغيب الشمس فى ذلك المساء .

كان هذا الصحفى يلقب بيننا « بالزبرا » أى حمار الوحش ، وكان بعضهم يتلطف فيسميه الفتان لأنه من أسماء الحمر الوحشية . فلما سمعنا منه هذه القصة صاح الأستاذ أحمد صبرى المصور المعروف متهمكا متبرما وهو يلوح له بيديه فى وجهه : لا والله .. من الآن فصاعدا .. حمار وكفى .. ولا زبرا ، ولا فتان ، ولا يحزنون !

على هذا المثال كان «الصحفى الأدبائى السروجى»

يؤدى وظيفته فى بقايا المجتمع من القرن التاسع عشر ، وكان محصوله من هذه الوظيفة ضريبة المجتمع على الوجاعة والهيبة بحسب برامته فى التحصيل .

وكان فؤاد الصاعقة أربع هؤلاء الجبابة فى استقلال وجاعة الوجيه وهيبة المهيب شقويا وتحريويا بغير عناء ، وهو عالم بحدود العرف والقانون مع كل طبقة من تلك الطبقات .

كان له جعل من المصروفات السرية يصيبه حينما ويفقده حينما ويتطلبه فى جميع الأحيان ، وكان عبد الخالق ثروت «باشا» وحسين رشدى «باشا» ممن عودوه النحة بعد المنحة من هذه المصروفات .. وانقطعت عنه منحة ثروت باشا ، وهو لا يزال رئيسا للوزارة ، فتربص به الى ساعة اجتيازه ببار اللواء مشيا على قدميه كعادته فى أكثر الاوقات ، وتعمد أن يجلس ذلك اليوم بين رعد من كبار رجال وزارتي العدل والداخلية ، فما هو الا أن عبر الباشا بهم وهو يعرفهم جميعا حتى وثب فؤاد الصاعقة وداراه ووقف على قارعة الطريق يناديه :

ياى عبد الخالق .. ياى عبد الخالق !

فهرول أولئك العلية الى داخل الباز وعاد اليهم مقبها وهو يقول :
ياى ينى وينك تكليف !...
وقال أحدهم وهو يلطمه على فمه :
ولا ينى وينك تكليف يا ابن ...

ولح رشدى باشا عند محطة الرمل بالاسكندرية بعد اعتزاله الوزارة ، فوضع ذراعه تحت أبطه ونظر اليه فى غاية الهدوء والتبسيط وهو يمازحه قائلا :

لا صاحب دولة الآن ولا صاحب نفوة ... ولا حجاب على الباب ولا حراس فى الطريق ... كالتا سواد يا حسين ..

فدفعه الباشا عنه بتلك البساطة الطريفة التى عرفت عنه ، وقال له كأنه يرد المزاح ببشلة :

لكن أنا عندى فلوس يا ابن ...
وكانت صيغة «الصاعقة» أسبوعية كما تقول

رخصتها أو يقول عنوانها ..

ولكنها فى الواقع لم تكن أسبوعية ولا يومية ولا شهرية ولا سنوية ، إذ كان لا بد من تحديد الموعد بوقت معلوم :

وأما تصدر كلما وجدت «الضحكة» التى تؤدى ضريبة الجاه والهيبة ، سواء من هذه الضريبة ثمن التناء أو ثمن الهجاه أو ثمن التجساة من التهديد والوعيد :

مشكلة الفيض في الفلسفة الإسلامية

بقلم : الدكتور محمود قاسم

في الجملة ينكر أرسطو فكرة الخلق ، كما تفهمها نحن فيما لا جات بها الشرائع الموحى بها . ويذهب أرسطو في توضيح نظريته هذه إلى حد القول بأن الله أو الحسرك الأول الذي لا يتحرك يجعل أمر هذا العالم ، ولا يتدخل في شئونه ، أي أنه يصف الله من جانب بأنه الكمال المطلق ، لم ينسب إليه من جهة أخرى الجهل ، ويجرده من العناية ، وذلك بحجة أن العالم في تغير دائم ، ولو كان الله عالما به لكان علمه متغيرا ، والتغير دليل على النقص حين أن الثبات دليل الكمال . أو تقول بعبارة أخرى انخاف عن أرسطو أنه لا أراد تنزيه الله عن النقص من هذه الناحية فاضطر دون أن يظن إلى ما يقع فيه من تناقض ، أن ينسب إليه نقصا من ناحية أخرى عندما وصفه بالجهل والعجز عن التدخل في تفاصيل الكون .

وأيا كان الأمر فإن أرسطو يعتقد أن حركة العالم قديمة وأن الله سبب فيها بطريقة غير مباشرة ، وهذا نوع آخر من التناقض إذ كيف يمكن أن يكون القديم سببا مباشرا ، أو غير مباشر ، في قديم مثله ، وقد خفى هذا التناقض على أرسطو ، كما خفى على كثير من أتباعه والحريصين على الأخذ بنظرياتهم . وكان يكفى في التخليص من هذا التناقض الصريح أن يعترف هو أو أتباعه بأن الله سبب حقيقي وبمباشر في وجود العالم ، أي أنه يخلقهم من العدم وفي غير زمن .

تلك هي الصعوبة الكبرى التي انطوت عليها فلسفة أرسطو في مسألة الصلة بين الله والعالم . وقد فطن إليها علماء السلام من المسلمين ، ووجدوا أنها تتناقض مع ما جاء به الدين ، فحاولوا القلية عليها ، فقالوا للإنشاعة أن الله خلق كل شيء وهو عالم بهم ، لكنهم اضطروا بسبب فكرهم النافذة من العلاقة السببية أن ينكروا وجود الأسباب الطبيعية ، وأن يهضموا فكرة الخلقين الكونية ، وقال المعتزلة ، بصفة خاصة ، أن الله خالق الكون ، وأنه يخلقهم من العدم ، لكنهم عجزوا في الحقيقة ، عن التحرد تماما من فكرة الأفريق أو من فكرة أرسطو على وجهه خاص ، فظنوا أن العدم الذي يخلق منه العالم ذات حقيقية ، وأنه يحتوي على ما يسمونه جواهر الأشياء ، وأعرضوا ، قبل أن توجد بالفعل ، وأوضح أن مثل هذا الرأي الذي يعضده المعتزلة لا يفتقر كثيرا عن رأي فلاسفة الأفريق ، ذلك لأن العدم الذي يعد ذاتا سابقة للكون ليس في التحليل الأخير سوى نسخة من المادة القديمة عند فيلسوف مثل أرسطو أو افلاطون . فكان المعتزلة انسابوا ، رغمًا من حرصهم على ما جاء به الوحي ، إلى التسليم بقدم المادة الأولى التي تخلق من الأشياء . فالعدم عندهم ليس إذن فكرة مجردة عن كل مقصود أو نفا محضا ، بل هي لمر من الشيء العدم الذي يمكن أن يوجد بالفعل ، وقد اعترفوا صراحة بأن

لقد كانت مسألة الصلة بين الله والعالم إحدى المشكلات الفلسفية الكبرى التي شغلت المفكرين في القديم والحديث . ففكرة خلق العالم أو دفعه تربيط بفكرة وجود الله ضرورية . ذلك أن هؤلاء الذين ينكرون خلق العالم مجبرون على التعرض إلى وجود الله أن البتة وأن نفيا ، أي أنهم يتفلسفون بحسب الوافق إلى فريقين ، يعترف أحدهما بوجود الله ، بينما ينكر الفريق الآخر هذا الوجود . لكنهما يتفقان في الوقت نفسه على أن المادة الأولى التي نشأت منها جميع الأشياء في الكون صادة قديمة . وللاحظ أن الفريق الثاني من هذين الفريقين يؤكد قدم العالم وينكر وجود الله دون أن يقدم لنا براهنه على ما يقرره هذا أن التكرين فلة من بين كبار المفكرين

ومهما يكن من أمر فإن أمثال مسكرافط وأرسطو وافلاطون وجميع الفلاسفة يستلزمه أمثال الأنبياء وبين والسيوفيين وأصحاب المذهب المادي غير المصور ، يعترفون بوجود الله ، وأن اختلف آرائهم في مسألة خلق العالم أو دفعه . هناك من يقول أن العالم قديم قدم الله نفسه ، وأن المادة الأولى التي نشأت منها الكون وجدت هكذا أبدا من تلقاء نفسها . وهناك من يرتضي فكرة الخلق من العدم مستندا إلى ذلك إلى فكرة السببية ، فيقرر أن الصلة بين الله والعالم هي الصلة بين السبب والنتيجة . فأنه سابق للكون وهو خالقه وهو الذي يوجد بعد أن لم يكن شيئا . وبين هذين الحلين المتناقضين يوجد حل ثالث ، مال إليه بعض فلاسفة المسلمين من أمثال ابن نصر الفارابي والربيع ابن سينا ، والحق أنه ليس حلا أسليا بمعنى الكلمة ، بل هو حل ذو صفة الأفلاطونية معدلة ، يعرف باسم نظرية الفيض أو الصور . وقد ارتضى هؤلاء الفلاسفة تلك الوجهة الجديدة من التفكير عندما أرادوا التوفيق بين فلسفة أرسطو التي اعتدوا أنها الفلسفة الحققة وبين ما جاء به الدين الموحى به .

لقد كان أرسطو يرى أن المادة الأولى التي نشأت منها العالم ، بكل ما يحتوي عليه من كائنات ، لم تحدث في الزمن ، بل هي كذلك منذ الأبد ، أي أنه كان يرى أن العالم لم يبدأ في وقت محدد ، بل هو قديم كالأله تماما ، وهو يتحرك أبدا . والأله هو الحركة لا بطريقة غير مباشرة ، ومعنى ذلك في فقه أن العالم القديم المتصل عن الله يتوق إلى أن يكون في مثل كمال الإله ، فيتحرك حركة لا بدء لها ولا نهاية ، وهي الحركة الدائرية التي تعد اكتمال الحركات ، إذ لا يمكن تعيين نقطة البدء ولا نقطتها الانتهاء فيها ، كما هي الحال في أي شكل دائري . فهركة العالم الدائرية هي تلك الحركة الكاملة عند أرسطو ، مبعثها التمسوق إلى التشبيه بالله في كماله ، وهو عند أرسطو الحركة الأول الذي لا يتحرك ولا يطرأ عليه أي تغيير .

الشيء العدم ، الممكن الوجود ، ذات حقيقة يغلفها الله بالغلق من العدم الى الوجود . وهذا الراي قريب كل القرب من راى افريقى قديم نجده لدى الفلاسفة الذى كان يقول بان المادة الاولى تنقل بغير الخلق ، او مهتمس الكون ، من حالة عدم التحديد الى حالة النظام والاساق .

فقطفة الصنف الباقية في راى هذا الفريق من المتكلمين هي انهم قلوا ان كل فكرة او لفظ لابد ان يكون مقابلا لشيء . يوجد بحسب الواقع ، اى انهم حسبوا ان كلمة العدم تدل على وجود جواهر واعراض او احوال في حالة الخلط او الكون ، ثم ينسب عليها علالة وقدرة الخالقة فتخرج الى حيز الوجود وحالة النظام والاتساق ، بل لقد ذهب بعض المعتزلة التي التأكيد صراحة بان العدم ذات قديمة ، وعلى هذا النحو يتبين لنا بوضوح كيف وقع هؤلاء من جديد ليعا وقع فيه ارسطو من قبل ، وانهم جعلوا القديم سببا مباشرا في وجود قديم آخر ، وانهم فشلوا في التوفيق بين فكرة الدين الاسلامي من الخلق وبين الفلسفة الاسلامية الفريفة وانهم ساءوا ، في نهساية الامر ، الى هذه الفلسفة ، اكثر من حرصهم على تصديق الفكرة الدينية .

ولقد رغب فلاسفة المسلمين باستثناء الكندي الذى بقى في الاتباع العام لروح الاسلام عنما قال بان الله يغلق العالم من غير مادة مسبقة وفي غير زمن - تقول ان معظم هؤلاء الفلاسفة رغبوا في التغلب على تلك الصعوبة التي عجز المتكلمون عن حلها ، والتي تثير كثيرا من الشكوك فارسلوا رايا جديدا لم يكن اقل اثره للرب والتشكك ، وهو نظرية الصدور او الفيض التي يمد الغرابي من اوائل القرنين بها من بين مفكرى الاسلام ، لم تيمم ابن سينا ، وابن طفيل فيما بعد ، في حين ان الفزاري جاد بهاجم راى الغرابي وابن سينا ، وتلقى نظرية الفيض ، اما ابن رشد فقد أكد النظرة الاسلامية التي سبق ان ارضاها الكندي .

● نظرية الفيض عند الغرابي :
لقد ابتكر لفلسفة الاسلام وعلى راسهم الفسرابي ، نظرية الفيض لكي يجدوا حلا لتلك المشكلة الشائكة التي تلحظ في هذا الامر وهو : كيف يمكن ان تأتي الكثرة التي نشاهدها في الكون من الوحدة ، اى من موجود واحد لا يتصفن اى نوع من الكثرة ؟ ولك في الحق في المشكلة الكبرى الخاصة بصدور الكائنات المتعددة من قدرة الله الواحد الخالق . ولم يكن حل هذه المشكلة يسيرا في نظر هؤلاء الفلاسفة ، لانهم امتوا بصدق ذلك الجدل الاسطوري القديم القائل بان الواحد لا يصدر عن الا واحد بطريقة مباشرة على الاقل . وعلى هذا النحو تعددت مشكلة الفلاسفة : فهل الخلق مباشر ام يتم بطريقة غير مباشرة ؟ وقد اختار ابن نصر الغرابي فكرة الخلق غير المباشر ، وذلك لانه ظن ان الكثرة لا يمكن ان تصدر حقا ، من الوحدة بطريقة مباشرة ، وهذا هو السبب في انه تخلص بوجود اطلق عليه المعلوم الاول ، وزاى به ان هذا المعلوم او البديع الاول يشعوى على نوع من الكثرة اذ ان ماهيته او حقيقته الذاتية تختلف عن وجوده . وبهذا يكون الغرابي قد سبق ابن سينا الى التفرقة بين الماهية والوجود ، وهي في نظرا نوع من ماثونية من التفرقة المشهورة عند المتكلمين بين الواجب لذاته (الله) الذي تحد فيه لماهية والوجود ، وبين الممكن في ذاته او واجب الوجود بغيره (كل الموجودات فيما عدا الله) وفيه تختلف الماهية عن الوجود ، فالغرابي يقول : وق البديع الاول انثية وربها يعتبر فيه تثليث . فمن اين جات هذه الانثية او ان التثليث ؟ ذلك هو ما يفسره الغرابي عن طريق بعض الماهي النفسية الشهيرة وبعض المعاني الكيناهية الخاصة بكل من الممكن والواجب اذ يقول : والمعلل الاول (الله) عقل نفسه صدر عنه عقل له مكان وجوده من ذاته ، ووجود وجوده من غيره وكذلك العقل الثاني عقل الاول وعقل ذاته ، ويعقل الاول وجب منه اشراق ، ويعقله نفسه صدر عنه صورة لها تعقل بالمادة وهي نفس الفلك .

اما ماهية الانثية فهو مايسميه ايضا عقل الفلك التالي للفلك الاقصى الذي يشرف عليه المعلوم او البديع الاول . اما المادة التي يتحدث عنها هنا فهي ما يقابل الجرم السماوي الاول الذي

يحدث بطريق الفيض ، ولكل ذلك الى جانب العقل الذي يشرف عليه ، نفس تسرى فيه . وهكذا نراه يعتقد ان لكل جرم سماوي عسلا مفاعلا اي برشما من المادة : يشبه الاقولة الوثنية عند فلاسفة الاغريق . ونفسا تعد صورة لتلك ، كما ان النفس الانسانية تعد صورة لانسان حسبيا يقول ارسطو . ومن ثم نرى ان المقصود من التثليث التي اشار اليه الغرابي من قبل هو ان عقل من العقول السماوية تصدر عنه ثلاثة اشياء : عقل وفلك ونفس ، بحيث يشرف كل عقل على الفلك التالي لان هذا التسويع من الفيض يتكرر كلما هبطنا في سلم الازلاك السماوية ، ثم يتوقف هذا الفيض عند العقل العاشر وهو الذي يسميه الغرابي العقل الفعسل والفعال او واجب الصدور ، او جبريل احبانا ، وهو الذي يشرف في قته على فلك القمر . وفي ذلك يقول الغرابي : « حتى انتهى ذلك الى العقل الفعال الذي يقال له معنى الصور » . وهذا العقل الاخير يمد العقل الاول دائما ، كما يمد العقول التي تنسب بينها . فلا هو ادرك العقل الاول فاضت عنه النفوس الانسانية ، واذا ادرك العقول المتوسطة فاضت عنه بالضرورة صور الاشياء ، وعوانه في ذلك نفوس الازلاك الاخرى ، واذا ادرك ماهيته هو فاضت عنه العناصر الاولية التي تنشأ منها الكائنات الارضية .

ويمكن تلخيص نظرية الغرابي في الفيض على النحو الآتي :
يفيض اولا عن العقل على يسمى البديع الاول ، وهذا البديع ممكن في ذاته وواجب بغيره ان ماهيته تختلف عن وجوده المستندت من الله ، فاذا ادرك العقل الاول ، الذي فاضت عنه ، ادى ذلك الى وجود عقل مفارق جديد ، واذا ادرك نفسه على انه واجب الوجود بغيره فاضت عنه نفس الفلك الاول ، واذا ادرك ذاتها على انها ممكنة لوجود فاض الفلك نفسه ، لم يتكرر هذا الفيض لتوحيش حتى يفيض العقل الاخير الذي يشرف على فلك القمر . ومن هنا يتبين لنا خلايا بعض مذكرى الفلاسفة من الاوربيين الذين يتصورون هذه النظرية الى ابن سينا لا الى الغرابي .

● نظرية الفيض عند ابن سينا :
غير ان ابن سينا هو الذي حدد نظرية الفيض على اكمل وجه . فقد احدث نظرية بين واجب الوجود لذاته وبين واجب الوجود لغيره نظفة ينفذ التفرقة بين الماهية والوجود ، فهي كل عقل من العقول السماوية التي تفيض عن الوجود الاول ، اى الله سبحانه ترى ان الوجود بطرا على الماهية ليعدها ، ويطلع عليها طابع الوجود الذي لم يكن لها من قبل . مثال ذلك ان واجب المعلوم او البديع الاول ممكن من الوجود الاول ، اما مكانه فهو خاصية لماهيته ، اى ان كل عقل سماوي يحصى ، حسب نظرية الفيض على عنصرين : وجوب وامكان ، وهذان العنصران يقابلان الوجود والماهية ، وهذا يفسر لنا فكرة الامكان التي ينسبها الفلاسفة للمسلمون من اتباع الافلاونية المحدثة الى كل الموجودات التي تأتي مرتبطة بعد الله ، فالوجود عندهم مقابل للصدور ولثابته مقابلة للمادة .

وسنأخذ عن « كارا دي فو » عرضه لنظرية الفيض عند ابن سينا ، فهو ينقل عنه ان الموجود الاول لا يشعوى على اى نوع من الكثرة اما المعلوم الاول فهو ثنائية وتثليث . اما الثنائية فهي انه واجب بسبب غيره ، ويمكن في ذاته . اما التثليث فهو انه له ثلاثة انواع من الازداد : فهو الاول من بديع الوجود الاول ، واما ان يمد ذاته على انها ممكنة بحسب ماهيتها ، واما ان يمد ذاته على انها واجبة بسبب الله . فاذا ادرك الوجود الاول فاضت عنه عقل ثان ، واذا ادرك نفسه على انه واجب الوجود بغيره فاضت عنه نفس الفلك الاقصى اى السماء ، والتاسعة ، واذا ادرك ماهيته على انها ممكنة فاضت عنه جرم الفلك الاقصى . ومن العقل الثمانية تفيض ثلاثة امور : عقل ثالث ونفس فلك الكواكب وجرمه لم يفيض من الثالثات العقل الرابع ونفس للكواكب وجرمه ، ومن الرابع يفيض عقل خامس ونفس ذلك المشتري وجرمه ، وهكذا حتى ينتهي الفيض عند العقل العاشر المسمى بالعقل الفعال ... ومن هذا العقل الاخير الذي تساعده طابع الازلاك ، تفيض المادة التي تقبل الكون والكساد .

يسلم بها المسلمون جميعا ، وهي ان الله هو الذي يخلق الكون وادايه خلقا مباشرا ، دون واسطة ، او دون ان يحتاج الى خالقين يتخللون معه ، فالله خالق كل شي . من يقولون بالفيض التدريجي للعلو ونفوس الافلاك واجرامها فانه يعترف صراحة بوجود خالقين آخرين يتوسطون بين الخساق الاول ومخلوقاته الكثيرة ، وهذا يكاد يعادل القول بان الله لا يخلق العالم ما دام اتباع الافلاونية الحديثة من المسلمين يعترفون من جانب يوجد الله وكثرة الانبياء ، من يسلمون من جانب آخر بان الواحد لا يصدر عنه الا واحد .

اما ما احتجوا به من ان المبدء الاول يعنوي على كثرة من جهة انه ممكن الوجود فلا وزن له في نظر الفزائي ، وذلك انه اذا فرقوا بين امكان وجوده وبين وجوده بالفعل حتى يقرروا هذه الكثرة ، فمن الممكن ايضا ان يقال ذلك بالنسبة الى الله سبحانه اذ يمكن ان نقرى فيه ان امرين وهو انه موجود بالفعل وانه واجب الوجود . فاما ان يقولون نظرية الفيض يقولون ان وجوب الوجود هو نفس الوجود . لكن ليس من الممكن ان تسالمهم لماذا لا يكون وجود المبدء الاول وامكان وجوده شيء واحد ؟ وكان الفزائي يريد هنا ان يتكلم عن الفارابي وابن سينا لفرقتهما بين النهاية والوجود التي اخذاها من التكميل .

لم كيف يمكن القول من جانب آخر ان المبدأ الاول (الله) يعقل نفسه فقط ، بينما توجد ثلاثة انواع من الإدراك او المعرفة بالنسبة الى المخلوق التي فاضت عنه ؟ ان فكرة حصر معرفة الله في ذاته فكرة ارسطوطاليسية ، وقد اضطر فلاسفة الاسلام الى رفضها لشتاتها . ومع ذلك فان فكرتهم من علم الله ليست بذلك التي يسلم من التمسك . فهم يقولون ان الله يعقل ذاته ، ويعقل انها مبدأ فيفيض منه جميع الموجودات على اختلاف انواعها ، وانه يعقلها كما يعلمها يعلم كل ما جزئي . وتلك حيلة لتجاوز المأزق حتى لا يكون علم المخلوق التي فاضت منه اوسع دائرة من علمه هو ، اذ ان كل عقل من هذه المخلوق يدرك المبدأ الذي فاض عنه ويدرك ماهيته على انها ممكنة ويدرك وجوده على انه واجب . وفي هذه الحالة يكون المبدأ اشرف من الملة . على حد تعبير الفزائي ، ومن كبح ان يكون قوله ان الله سبحانه راجعا الى هذه المربة فقد جعله اصغر من كل موجود يعقل نفسه ويعقل غيره ، فان من يعقل غيره ويعقل نفسه اشرف منزلة منه ، اذ كان هو لا يعقل ان نفسه .

لم يسخر الامام الفزائي من تعاليل الفارابي وابن سينا في الجمع بين راي ارسطو القائل بان الله لا يدرك الا ذاته ، وبين ما يقرره الدين من ان الله يحيط بكل شي ، علما ، فيقول انهم حاولوا التمسك في تعاليل الله الى درجة (ان ابطالوا كل ما يلزم من المعلقة وقرروا حاله تعالى من حال التي ما يجري في العالم ، واذا فارق اليت في شعوره بنفسه فقط ، وهكذا يفعل الله بالآخرين من سبيله والتكبير بطريق الهدى التلقائي بان الله ظن السوء ، المتعدين ان الامور الربوبية تستلزم على كنهها القوى البشرية والمفردون بقولهم زاعمين فيها عنده من تعليل الرسل واتباعهم .

ان اسباب نظرية الفيض يجتهدون في ضلال ، وهم انسيبه بوجع يشق الشعر ، كما يقول الامام الفزائي ، وكان اجدر بهم ان يعترفوا (ان المبدأ الاول عالم قادر مريد يعقل ما يشاء ويعلم بما يريد ويعقل الممكنات والتجاسات كما يريد وعلى ما يريد . وهذا امر ليس من المستحيل قبوله عللا ، وقد جاء به الانبياء المؤيدون بالعجرات) ..

اما البحث عن كيفية صدور العقل من الله تعالى بالارادة ففشلوا وطمع في غير طمع ... فانتقلنا مبادئ هذه الآيون من الانبياء صلوات الله عليهم ، وليصدقوا فيها ، اذ العتسسل لا يجعلها ، ولتتراء البحث عن الكيفية والمكينة والماهية ، فليس ذلك مما تتسع له القوى البشرية ومزكك قال صاحب الشرع (تفكروا في خلق الله ولا تفكروا في ذات الله) .

ويقول الفزائي في عرض هذه النظرية ان ابن سينا ومن تبعه يعتقدون ان حركة الافلاك والكواكب تؤدي الى امتزاج المواد بصور مختلفة ، فتوجد المعادن والنبات والحيوان . ثم ينسب الامام الفزائي على ان المخلوق بعد المبدء الاول عشرة ، والافلاك تسعة ، ومجموع هذه المبادئ الشرفية بعد الاول تسعة عشر .

وقد تسال (كاردى ذو) فقال كيف تؤدي مختلف صور الإدراك او المعرفة لدى المبدء الاول ، ولدى المخلوق التي تفيض منه ، الى وجود الاجرام السماوية والى وجسود نفوسها او ارواحها ؟ وهنا نجد (كاردى ذو) يقول « اما في هذه المنطقة فاني استرف ان من المصير ان نثر على تفسير عقلي ولنا ان نعتقد ان هذه الحيرة في فهم مذهب ابن سينا لا ترجع الى عدم تخصصنا او الى نقص في ادراكنا ، ذلك ان فيلسوفا غربيا كبيرا وهو الفزائي ، لا اريد نقده هذه النظرية ، بل يجد ضرورة الى الاعتماد على اية حجة او اى برهان ، بل صرح بكل سر انها نظرية غير مقبولة .

ونحن لانفي من جانبنا اننا اكثر تخصصا من « كاردى ذو » في دراسته لفلسفة ابن سينا ، ومع ذلك فان لنا ان نلاحظ امرين :

فمن جانب يقول انه من المصير ان نثر على تفسير عقلي ، ومن جانب آخر يوجب بان الفزائي لم يجد مثل هذا التفسير ، اما فيما يتعلق به فنحن لا نلومه على اكثر مما يعترف به . واما فيما يتعلق بالامام الفزائي فانا نميل الى ان « كاردى ذو » لم يطبق على اراء الفزائي افلاما جيدا في هذه المنطقة بالذات . ذلك ان الفزائي عرض نظرية الفيض التي قلدها عرضا امينا في كتابه نهات الفلاسفة ، وبين لماذا نصدر من العقل ثلاثة اشياء هي عقل وملك ونفس لهذا الملك عندما يدرك المبدأ الاول وعندما يدرك نفسه . فانه يقول في نهات الفلاسفة بان المبدء الاول اذا عقل المبدأ الاول فاض عنه العقل الثاني ، واذا عقل نفسه صدر عنه نفس الملك واذا عقل انه ممكن الوجود في ذاته فاض عنه جسم الفزائي .

ويلاحظ الفزائي ان مراتب هذه الاشياء الثلاثة تتناسب مع مرتبة الإدراك في كل حالة ، فادراك العقل للمبدأ الاول اشرف من ادراكه لنفسه ، وادراكه لنفسه على انه واجب الوجود بشرة اشرف من ادراكه لنفسه على ان ماهيته ممكنة وعلى ذلك فان اشرف يتبع الاشراف ، بمعنى ان العقل اشرف من النفس والنفس اشرف من الجسم .

واذا اردنا توضيح راي الفزائي في فهم ما ذهب اليه ابن سينا امكنا القول بان كل عقل من المخلوق السماوية يؤدي الى وجود ذات روحية بسبب ادراكه الذي يعد اقرب شيها بالصورة بالعلمى الارسطوطاليسى ، والى ذات مادية بسبب ادراكه الذي يعد اقرب شيها بالمادة . فلي المخلوق التي تفيض نجد متعزير هما الوجود الذي يشبه الصورة ، والماهية التي تشبه المادة . ومن ثم متى ادرك العقل المبدأ الاول وهو عقل محض ، كما كان يقول ارسطو ولا يحتوى على شي ، بالقوة ، فاض عنه عقل آخر ، ومتى ادرك وجوده الذي يشبه الصورة بالنسبة الى ماهيته الممكنة فاضت عنه نفس فلك آخر ، ومتى ادرك ماهيته الممكنة التي تشبه المادة فاض عنه جسم هذا العقل .

فابن سينا يقابل اثنين بين امور ثلاثة : المادة والصورة ، والماهية والوجود ، والامكان والوجوب . ومما يدل على صدق تفكيرنا لوجه نظر ابن سينا ان ابن رشد لا اريد رفض نظرية الفيض عندها من اساسها عندما بين ان النظرية بين الماهية والوجود ليست مقابلة بعالم ما لتفرقة بين المادة والصورة عند ارسطو . فلذا نحن لم نفرق في المخلوق بين المبدء الاول بين الماهية والوجود لم يكن هنا ما يبرر الفيض على راي ابن سينا او غيره .

● لقد الامام الفزائي لنظرية الفيض :
اما الفزائي فيرى ان التلقائين بنظرية الفيض يتكرونها حقيقة

للشاعر: النسي داود

تربية قفص

« شراة أم في هذا الليل عند مهد طفلتها إلى زوجها الغائب
أن يعود من أجلها ومن أجل البرينة الغالية »

وعدت من الأسي أبكى وأحكى قصتي الحبرى
أنا وحدي هنا والليل والأشواق والذكرى
فما خلقت على دربي خطى كم أنبت زهرا
ولا تقرت أنامله زججا بعد النقا

وأوهى الصمت أحاسى فرحت أبغى السرا
أنا أهواك فأغفر لي وعد للطفلة الصغرى
ولا تترك بهذا الليل دهن جوانج حرى
غربين .. يلهمها الدجى في ليلة أخرى

هنا فوق المهاد فراشة حبرانة العمر
تظل يروحها .. هيمي تجوب البيت في دعر
وتسألني « متى ياتي أبى؟ » ، فأحار في امرى
وأمن في اختراع الوهم أذكر موعدا يقصرى
إلى أن ينسج النوم الرفيق غلالة السحر
فتنفو في دوى حبرى وتسرى في سنى الطهر
نداعبها المنى فترف بسمتها على الثفر
وفي أنفاسها الوسنى أحس تارج الزهر

ويوغل بى ضباب الوهم حين يهسدنى الأرق
فتهمى أدمى ، واكاد - مما خلت - اختنق
« أراه العمر قد ولّى ، ولن يفسحى به أفق
فتنمو طفلتى في التيسه لا ظسل ولا ورق
ولا داع يصون الزهر أما عريه الألق
وموج في صباها السحر وانتفضت بها طرق
وناداه هدير الليل ، والأعماق ، والقلق
إلى دنيا .. ضمير الناس فى أدغالها مزق
وأهتف : يا بنتى .. بالروح مما غيب الأفق
فكم من زهرة ييشا .. قد أودى بها غرق
وناح على ظهارتها الندى والنور والعبق
ورغم أمومة أرى قداستها واعتنق





انا انثى .. اكاد اذا عبرت الدرب احترق
أرى عيني ناشبتين في صدرى فانطلق
وملء مآزرى نار ، ونهصد راعش نسزق
واخشى ان تميد الارض بي يوما فانزلق

وانت ، اذا غدوت خمي لة بالطيب معطارة
وفتح حسنك النديان في البستان ازهاره
ورف ربيعك الفينا ن اودع فيك اسراره
فتاهت موجة بجسمك لك الفتان ثراره
ورحت توزعين السحر لا تدرين تياره
فحات حولك الذوبا ن توقف فيك اعصاره
فيا عارى وهذا الفا تب النعسان يا عايله
اذا لم نعم طفل الحب ان يتبع جزايله

حلمت بمهوى الوستان منذ وعيت دنيا
وطاف خيالك الرفاف بالأحلام جلدانا
فكم من دمية أضفى عليها القلب تحنانا
وصاغ لها داء من نفسير الزهر فتانا
وكم رسمت لك الأشوا ق أطيافا والوانا
وفي وهمى .. فرشت لك الطريق الفض وبعثنا
وذبت على غير المهدي أنفسنا والحلانا
فهل تغاو اذا بذات لك الأرواح قسربنا
سأبتهل المساء اليه كي يغفو لنا ظلا

يفيض عليك بالنعى وينثر حولي الفلا
ويرعانا .. اذا ناحت رباح شستانا التكل
ويغمزنا .. اذا جن المساء .. بروحه الجلل
سأهتف ان أتى كالشجر وضاء الخطى .. اهلا
وانثر قلبى الغفلاق بين يديه ان هلا
واحنى الرأس كي يرضى ولو قد سامنى ذلا
قبسمة تفرك الميرون من أفراحنا أغلى



<http://Archivebeta.Sakhril.com>



تيارات الثقافة في العصر الأموي



بقلم: الدكتور أحمد الحوفي

الحيف من العصر الجاهلي ، فانه يفتقر الى السوان
من البحث واجتثاث من الدرس .

لقد جرى الدارسون على أن يؤرخوا للمسالم
بالعصر العباسي ، وأن يصلوا نشاتها به ، ولقد يتأثرون
في دراسة العصر الاسلامي تأنيا يطول أو يقصر ،
حينما يعرضون لدراسة الشعر والخطابة ، فإذا
عرضوا لدراسة الكتابة أسرعوا وسارعوا ، وإذا
ما حاولوا الحديث عن الثقافة والتدوين والتأليف
أوجزوا أشد الإيجاز ، وتمجلوا أيضا تعجل ، حتى صارت
الصورة العامة للعصر الاسلامي أنه ليس عصر ثقافة
وأن العرب في هذا العصر كانوا لا يحفلون الا بشعرهم
ولا يعتمدون الا على فصاحتهم ولسنتهم ، فلما استهل
العصر العباسي انهلت سحب المعرفة ، وجرت في
انهار شتى ، عل منها العرب والمسلمون ونهلوا .

لكن هذا يناقض النظام الطبيعي لنشأة العلوم
في أي عصر ، وعند أي قبيل من الناس ، ويناقض
الواقع أيضا .

وإذا فقد كانت في العصر الاسلامي تيارات ثقافية
مختلفة الألوان والأصاق والمذاق .

- ٢ -

نعم كانت في العصر الاسلامي ثقافة دينية ،
عمادها القرآن الكريم وتفسيره ، والحديث وروايته ،
والفقه والتشريع .

نظرة عجل الى المجتمع ترتد بهذه الحقيقة ، في
الناس محدود وفي الناس محدود ، وفي الناس من
يجهدون في الاعداد والفرس والجدد بالدماء والأرواح
لكن لا يذكروهم ذاكر ، ولا يحفل بهم تاريخ ، وإنما
ينال الذكر وحفاوة التاريخ آخرون جنوا ثمرات
أولئك المجهولين .

فهل في الزمن كذلك أعصار محدودة وأعصار
مجدودة ؟

هل في التاريخ أحقاب تؤسس وتنتس ، وأحقاب
تستكمل البناء فتذكر ؟

نعم . فقد تبين لي من دراسة العصر الجاهلي
أن الاسلامي - صدر الاسلام والدولة الأموية
والرواية - سطا على كثير من خصائصه ومزاياه
فانتحلها لنفسه ، أو نحلها له الدارسون ، فصار
العصر الجاهلي مظلوما والاسلامي ظلما ، وتبين لي من
دراسة العصر الاسلامي أن العصر العباسي سلبه
كثيرا من مظاهر سبقه وجوده وثماره ، ونسبها
لنفسه ، أو نسبها اليه دارسوه ، فصار العصر
الاسلامي مظلوما والعباسي ظلما .

وهكذا ظلم الاسلامي ما قبله ، فظلمه ما بعده ، وهذا
نوع من القصاص .

وأريد في هذا البحث أن أدفع بعض الحيف النازل
بالعصر الاسلامي ، أما دفع الحيف كله ، وأما رفع

كان قد أعدهما ، ولم يختلفا الا في ثلاث أو أربع رده فيها إياس الى رأيه (١) .

٤ - ولم يكن الجدل محصوراً في مسـئـالـي الفقه ، بل تعداها الى مسائل أخرى تعد من الأصول الأولى لعلم الكلام والمذاهب الدينية السياسية ، كما يتبين من أنواع الخلاف بين المرجئة والجبرية والمعتزلة والشيعة والخوارج وأهل الجماعة والسنة .

ويمتد بنا المقال لو عرضنا الى بعض ألوان من خلاف هؤلاء في الرأي فبحسبنا ان نستدل على شيوع الجدل والحرص عليه بأن الأعداء المتقاتلين كانوا ينتهزون فرصة المهادنة ، ليقلل بعضهم على بعض ، فيتجادلون ، ويحاول كل منهم ان يقطع خصمه . ذكر الطبري ان الخوارج في حرب المهلب بن ابي صفرة كانوا يضعون السيوف حيناً بعد حين ، ويجادسون خصوصهم ، ويدعونهم الى مذهبهم .

٥ - وكثيراً ما كان الجدل يحدث بين المسلمين وغيرهم ، فقد تجادل جهم بن صفوان مع بعض السمنية - طائفة هندية تقول بتناسخ الأرواح - فقالوا له تكلمك ، فإن غلبناك دخلت في ديننا ، وإن غلبتنا دخلنا في دينك . ثم قالوا له : الست تزعم ان لك الها ؟ قال : بلى . قالوا : هل رأيت الهك ؟ قال : لا . قالوا : فهل سمعت كلامه ؟ قال : لا ، قالوا : فما يدريك انه اله ؟ فقال جهم : أستمع تزعمون ان فيكم روحاً ؟ قالوا بلى ، قال : فهل رأيتم روحكم ؟ قالوا : لا . قال : فهل سمعتم كلامه ؟ قالوا : لا . قال فهل وجدتم له حساً أو محسناً ؟ قالوا : لا ، قال : فكذلك الله لا يرى له وجه ، ولا يسمع له صوت ، ولا تشم له رائحة ، وهو غائب عن الأبصار لا يكون في مكان دون مكان (٢) .

- ٣ -

ولقد جرى في العصر تيار آخر نستطيع ان نعلق عليه الثقافة اللغوية او الأدبية من لغة وادب وأخبار وأنساب وتاريخ .

١ - أما اللغة والشعر وما يتصل بهما ، فقد كانت العناية بهما والتنافس في روايتهما لا يقل عن العناية بالحديث إذ كان الشعب والحكام حراساً على لغتهم ، معترزين بها ، وكان الأمويون والمروانيون يشتدون في صبغ دولتهم بالصبغ العربي الخاص ، وكان الحكام والسراة والكبراء والعلماء يعتززون بما خلف العرب

١ - فقد كثر في هذا العصر حفظ القرآن الكريم ودارسوه ومفسروه ومعلموه ، وشاعت رواية الحديث واستنباط الأحكام من القرآن ومن الحديث . وازدانت مكة والمدينة والبصرة والكوفة ودمشق وغيرها بعشرات من العلماء الكبار ، مثل ابن عباس وابن مسعود وعروة بن الزبير ومجاهد وعطاء وأنس بن مالك والحسن البصري وشريح والشعبي والزهرى . وكانت لبعضهم مؤلفات ومدونات ، فإن عبد الله بن عمرو بن العاص كان يدون ما يسمع عن رسول الله ، وقد ساهم مجاهد عن صحيفة رآها عنده فقال له : هذه الصداقة فيها ما سمعت عن رسول الله ليس بيني وبينه فيها أحد (١) .

وروى أن عروة بن الزبير أحرق يوم الحرة كتب فقه له ، ثم أسف عليها ، وكان يقول : لأن تكون عندي أحب الي من أن يكون لي مثل أهل ومالي (٢) .

وكانت الدفاتر المدونة من علم الزهرى كثيرة جدا في خزانة الوليد (٣) . وكان ابن شهاب الزهرى اذا جلس في بيته وضع كتبه حوله فيشتغل بها عن كل شيء من أمور الدنيا فقالت له امرأته يوما : والله لهذه الكتب أشد على من ثلاث ضرائر (٤) .

ثم جاء عمر بن عبد العزيز فأراد أن يقف تيار الكذب على رسول الله ، وأن يسجل الصحيح من أحاديثه ، فكتب الى أبي بكر بن حزم نائبه على المدينة أن يدون حديث رسول الله صلى الله عليه وسلم - قبل أن يضيع العلم ويفنى العلماء ، فكتب أبو بكر أحاديث كانت عند بعض الناس .

ولم يكتف عمر بهذا ، بل أمر محمد بن مسلم الزهرى أن يدون الأحاديث الصحاح فدونها مراعيها شروط الرواية .

وتتابع المدونون الى أن ظهرت طبقة الامام مالك والأوزاعي والثوري وغيرهم .

٣ - كان الفقهاء كثيراً ما يجادل بعضهم بعضاً ، وكثيراً ما يجادلهم تلاميذهم - فالشعبي كان يناظره أصحابه في الفقه (٥) والزهرى وفتادة تنافرا في مجلس سليمان بن عبد الملك (٦) . وابن شبرمة سأل إياس بن معاوية عن نيف وسبعين مسألة

(١) الطبقات الكبيرة ١٨٩/٧

(٢) المرجع السابق ١٢٠/٥

(٣) المرجع السابق ١٣٦/٢

(٤) وفيات الأعيان ٣١٧/٣

(٥) البيان والتبيين ٣٣٢/٢

(٦) البيان والتبيين ٢٤٣/١

(١) الطبقات الكبيرة ٥/٧

(٢) الرد على الجهمية والزنادقة لابن حنبل ٦٦

من تراث ادبي ولغوي، ويحتفون بما ينشئ معاصروهم من شعر *

لهذا جملوا الشعر واللغة عماد الثقافة التي يزود بها المربون تلاميذهم ، فقد أوصى معاوية باتخاذ الشعر وسيلة من وسائل التربية في قوله : اجعلوا الشعر أكبر همكم ، وأكثر آدابكم فان فيه مآثر اسلافكم ، ومواضع ارشادكم(١) *

وأوصى عبد الملك مؤدب ولده بقوله : اديهم برواية شعر الأعشى فانه - قاله الله - ما كان أعذب بحره ، وأصلب صغره *

وأشار على مؤدب ولده أن يحفظهم مثل شعر العجير السلوي :

**بين الجارحين بين عني ولم تانس إلى كلاب جاري
وتطمع جارتني من جنب بيتي ولم تستر بستر من جداد**

واعتدوا مجالس لاستماع المديح والاغداق على الشعراء ، واعتدوا مجالس للشعر والشعر ، والأصفاة الى الرواة والنقاد ، وكثيرا ما شاركوا في الرواية ، ساهموا في النقد ، وكثيرا ما أجزلوا الحياة للمادحين وأجزلوا للرواة ، وأخبارهم في هذا مشهورة مفونة *

وانعددت مجالس للشعر والفناء بغير غير قصور الخلفاء والولاة ، وكانت هذه المجالس من إبداع الشعراء على التائق في شعرهم ، ليرضي التقاضي والمتوقفين ، وليجعله الرواة ويتفنى به المفسرون ، كالمجالس التي اشتهرت بها عائشة بنت طلحة وسكينة بنت الحسين *

٢ - لهذا كله غنى مصر بالرواة الحفاظ الذين شافهوا الأعراب ، ودوتوا عنهم ، وغنى بالسرواة الحفاظ الذين لازموا الشعراء وأذاعوا شعرهم ، وكثر فيه الرواة الاخباريون الذين يقصون إيسام العرب ، ويرون ما قيل فيها من شعر . وكان كثير من هذا يدون ويسجل *

ذكر ابن النديم انه كان بمدينة الحديثة(٢) جماع للكتب اسمه محمد بن الحسين ، له خزانة كتب لم ير ابن النديم لأحد مثلها كثرة ، تحتوى على كتب عربية في النحو واللغة والأدب ، وقد أطلع صاحبها ابن النديم على نحو ثلاثمائة رطل من جلود وصكاك وقراطيس وورق ، فيها تعليقات عن العرب

(١) السبعة ١٠/١

(٢) هناك حديقة بالقرنل وثانية بالقرنل وثالثة بفوط دمشق (مجمع البلدان) *

وقصائد من أشعارهم ، وفيها نحو وأخبار وأنساب وعلوم شتى من علوم العرب وغيرهم (١) *

وذكر أبو الفرج أن عبد الحكم بن عمرو الجعفي - من رجال مصر الأموي - جعل في بيته أدوات للهو واللعب ، ودفانتي فيها من كل علم ، وأباح لزواره أن يقرأوا فيها(٢) *

وكانت الكتب التي دونها أبو عمرو بن العلاء عن فضلاء العرب قد ملأت حجرة الى ما يقرب من سقفها فلما تنسك أحرقها كلها . فلما رجع الى علمه الأولام يكن عنده الا ما حفظه بقلبه . وكانت عامة أخباره عن أعراب أدركو الجاهلية(٣) *

وذكروا أن صحار بن العياش - من عبد القيس - وضع كتابا في الأمثال أيام معاوية(٤) *

وذكروا أن عبيد بن شربة الجرهمي وضع كتابا آخر في الأمثال بعد صحار ، في منتصف العصر الأموي تقريبا ، وقد رأى ابن النديم هذا الكتاب في نحو خمسين ورقة(٥) وكان عبيد قد أدرك الجاهلية(٦) *

٣ - كذلك اشتهر أناس برواية التاريخ وقص الأخياف ، وعرف هذا منذ مطلع الدولة اذ كان معاوية يجلس الى ثلث الليل يستمع الى أخبار العرب وإيماها ، وأخبار الهجم ويملكها ، وسياستها لرعيها ، وكان يقرأ له ذلك غلمان مرتبون موكلون بقرأة الدفاتر والمحافظة عليها *

واشتهر بالتاريخ عبيد بن شربة - من عرب اليمن - حتى لقد استدعاه معاوية ليروي له أخبار ملوك العرب القدامى وأحوالهم ، وقد ألف عدة كتب منها كتاب الملوك وأخبار الماضين(٧) *

وبقى هذا الكتاب الى عصر السعودي (المتسوفى ٣٤٦) وينسب اليه كتاب (أخبار عبيد بن شربة في أخبار اليمن وأشعارها وأنسابها) وهو فصيل من فصول كتاب التيجان المطبوع بالهند رواية ابن هشام عن وهب بن منبه *

وكذلك اشتهر بالأخبار كعب الأخبار المتوفى سنة ٣٢ أو ٣٤ هـ ، وهب بن منبه مؤلف (التيجان في ملوك حمير) وتميم الداري ، وي زيد بن مفرغ الحميري

(١) الفهرست ٦٦

(٢) الأمانى ٥٢/٤

(٣) وفيات الاعيان ١٣٦/٣

(٤) الفهرست

(٥) الفهرست ٨٩

(٦) البال والتبيين ٣٦١/١

(٧) الفهرست ١٣٨

ويدكرون أن زيادا ألف كتابا في مثالب العرب جرح فيه أنسابهم وزيفها (لأنهم طعنوا في نسبه الى أبي سفيان) (١) .

وكان المسلمون قد بدأوا يدونون أخبار الرسول عليه الصلاة والسلام وما يتصل بغزواته ، ثم يدونون أبناء الفتوح والحروب والمواقع ، فقد روى أن وهب بن منبه (١١٠-٣٤ هـ) ألف كتابا في المغازي ، وأن عروة بن الزبير (٢٣-٩٤ هـ) ألف في سيرة الرسول ، وكذلك إبان بن عثمان بن عفان (٢٢-١٠٥ هـ) وروى أن شهابا الزهري (٥١-١٢٤ هـ) جمع كتابا في المغازي ، وكذلك موسى بن عقبة المتوفى سنة ١٤١ هـ ، وكان الاعاجم الذين اسلموا يحرسون على أحياء تاريخهم ويبشونه بين المسلمين ، ليهأوا بماضيهم نصرة العرب .

- ٤ -

أما التيار الثالث فقد نبع من بعيد ، ثم انحدر الى العرب ، فشرىوا من ماله ، ولم يلبثوا أن مدوه بروافد من عندهم . أغلّى بهذا الثقافة الدخيلة التي عرفها العرب من غيرهم ، ثم صبغوها بصيغهم ، فقد اندفع المسلمون في الأقاليم فاتحين في سرعة لم يشهد لها التاريخ مثيلا ، فتحوا دمشق سنة ١٤ هـ واكسبوا فتح الشام والعراق سنة ١٧ هـ ، وفتحوا مصر سنة ٢٠ هـ ، وملكوا فارس سنة ٢١ هـ ، وبلغوا اسمرقند سنة ٥٦ هـ ، واخضعوا اسبانيا سنة ٩٣ هـ .

وكانت هذه البلاد عامرة بالحضارة وثقافات شتى ففي فارس والعراق آداب وعلوم ، بعضها فارسي ، وبعضها يوناني ، وفي الشام ومصر فلسفة يونانية ، وفي اسبانيا ثقافة يهودية ورومانية ، وهنا وهناك آراء دينية ممزوجة بالفلسفة وفلسفة ممزوجة بعبائد دينية .

وقد فسح المسلمون صدورهم لهذه الثقافات .

١ - اتصلوا بثقافة الاغريق ، وبالأراء الدينية الممزوجة بالفلسفة ، بعد أن فتحوا العراق والشام بزمان غير طويل ، إذ كانت فلسفة الاغريق وعلومهم رائجة هناك . وكانت بالهلال الخصيب مدن عمدة تنشر تراث الاغريق ، أهمها جند يسابور الفارسية ، والرها مجتمع المسيحيين من أهل الشام ، وحران مقر الصابئة عبدة النجوم من الساميين ، وانطاكية المستعمرة الاغريقية القديمة . وكان السريان ينشرون

في هذه المدارس حكمة اليونان وفلسفتهم منذ أواخر القرن الثالث الميلادي الى آخر القرن السابع ، حيث كانت دولة بني أمية .

وكانت هذه المدارس وأشباهها منابع لفلسفة الاغريق وعلومهم ، وينابيع للدراسة الدينية والفلسفة .

٢ - وكان السريان بالشام على صلة وثيقة بثقافة الاغريق ، وكانوا قد ترجموا كثيرا من كتب اليونان الى لغتهم . وهؤلاء السريان اتصلوا بالدولة الأموية من عهد ميكر ، ثم تزايد اتصالهم على مر الزمن .

وكان التاريخ في ذلك العصر قد استقل وانفصل عن الحديث النبوي ، منذ تخصص كثير من المؤرخين في موضوعات معينة ، اشتهروا بمعرفتها وجمعها وتلويها . فمحمد بن السائب الكلبي (المتوفى سنة ١٤٦ هـ) يشتهر بالانساب ، وهوانة بن الحكم الكلبي (١٤٧) يدون أخبار بني أمية ، وأبو مخنف لوط بن يحيى (المتوفى سنة ١٥٧) يؤلف في حرب الردة وفي موقعة الجمل وفتح الشام ومقتل عثمان ومقتل علي ، وسيف بن عمر (المتوفى سنة ١٧٠) يؤلف في الفتوح .

بل كان بعضهم قد تخصص في تواريخ الأقاليم ، فكان أبو مخنف أعلم من غيره بأمور العراق وأخبارها وفتحها وكان المدائني أعراف بأمور فارس وخراسان وكان الواقدى أدرى بالسيرة النبوية وتاريخ الحجاز .

فقد كان يحيى النعماني نديما ليزيد بن معاوية (٦٠-٦٤ هـ) وقد تولى إدارة الديوان المالي في دمشق مدة طويلة ، وألف عدة كتب في العقيدة المسيحية ، والدفاع عنها ، وفي التاريخ والفلسفة والخطابة والشعر منها كتاب ارشاد النصارى في جدالهم مع المسلمين ، ومحاوره بين مسلم ونصراني في الوهية المسيح ، ومحاوره في حرية الإرادة . وكانت بعض مناقشاتهما تحدث في مجلس الخليفة (١)

وتتلمذ خالد بن يزيد بن معاوية للراهب الرومي مريانوس ، وتعلم منه صناعة الطب والكيمياء ، وله ثلاث رسائل في الكيمياء ، ذكر في أحدها ما كان بينه وبين مريانوس ، وكيف تعلم منه ، والرموز التي أشار إليها (٢) .

ويذكر ابن النديم أن خالدا هذا كان يسمى حكيم آل مروان ، وكان فاضلا محبا للعلوم ، وأنه أمر باختيار

(١) تاريخ العرب ٣١٤/٢ حتى

(٢) ونيلت الاعيان ٤/٢

جماعة من فلاسفة اليونان ممن كانوا يعصر بمتفصحو بالعربية ، وأمرهم بنقل الكتب في الصنعة من اللسان اليوناني والقبلي الى العربي . وكان هذا أول نقل في الاسلام (١) . ثم يذكر أنه كان جوادا وأنه كان يطبع في الخلافة ، فلم ينلها ، فلم يجد عنها عوضا الا أن يبتكر في الكيمياء ، لعله يستكشف ما يغني أصحابه وأخوانه . ويسجل ابن التديم أنه رأى من مؤلفاته نحو خمسمائة ورقة ، ورأى من كتبه كتاب الحارات وكتاب الصحيفة الصغير ، وكتاب وصية الى ابنه في الصنعة (٢) .

وكان ماسر جوية الطبيب اليهودي الفارسي الأصل قد سكن البصرة في عهد مروان بن الحكم ، وهو الذي ترجم كتابا سريانيا في الطب الى العربية ، كان قد ألفه باليونانية قسيس مسيحي من الاسكندرية اسمه أهرون .

وكان عبد الله بن عمرو بن العاص مع أبيه بمصر ، وقد قرأ بها كتب دانيال ، وكانت قریش تعد عبد الله عالما (٣) .

٣ - وما كاد القرن الأول يشارف نهايته ، حتى كان كثير من الأعاجم من فرس وروم قد تملأوا العربية ، وحذقوها ، وكتبوا بها ، وأضافوا إليها بعض رسوم فارسية ويونانية .

فالتاريخ يعددنا أن عمر بن الخطاب (٩٤-٩٨) أشار على بعض الروم الذين كانوا بقصره ، وكانوا يعرفون العربية ، أن يترجموا له بعض كتب اليونان ، فترجموا له كتابا في الطب أخبرجه للناس ، ويعددنا التاريخ أن عبد الحميد بن يحيى كان يعرف الفارسية ولعله كان يصرف اليونانية ، وقد كتب لهشام بن عبد الملك (١٠٥ - ١٢٥) ولروان بن محمد ، قبل أن يتولى الخلافة ، ثم لزمه لما وليها (١٢٧-١٣٢) إلى أن فر الى مصر وسقطت الدولة . أما ابن المقفع فلا شك في حذقه الفارسية وتأثره بها ، وقد كتب في عهد آل مروان .

- ٥ -

فهل كان الشعراء والخطباء والكتاب بمعزل عن هذه التيارات الثلاثة ؟

هل عاشوا بنجوة عن ذلك التفكير المستحدث والجدل السياسي والمذهبي ؟

لا . لم يكونوا كذلك ، وإنما شربوا من هذه التيارات ، بعضهم على كثرة ، وبعضهم على قلة ، وكان لبعضهم نصيب في مد التيارات ودفنها . وقد تجلت آثار التيارات الثقافية في إنتاج الشعراء والكتاب والخطباء ، فتلون انتاجهم بالوان جديدة ، لم تكن في الجاهلية ، جذرية بأن تحبس عليها دراسات وبحوث مستقلة .

١ - ففي العصر الاسلامي وبخاصة الاموي شعراء كانت لهم نحل وآراء ، وكانت لهم اساليب وطرائق في الدفاع عن مذاهبهم ، والدعاية لنحلهم ، وحجاج خصوصهم .

من هؤلاء الشعراء ثابت بن قنطة ، فقد اعتنق مذهب الارزاء بعد أن سمع جدال المرجئة مع الخوارج في خراسان .

وكان ذو الرمة قدريا سنيا يقول بحسرية العبد وكسبه ، وكان رؤبة جبريا ، يقول بالجبر والاضطرار وقد اختصا يوما ، فقال رؤبة : والله ما فحصى طائر افحوصا - مرقدا في التراب - ولا تفرص سبع قريوصا - حرة ضيقة الرأس واسعة الجوف - الا يقض الله وقدره . فقال ذو الرمة : ما قدر الله على القلب ان يأكل حلوبة عيايل ضراك - صغار عمى سيئ الحال - فقال رؤبة : أفتقدره أكلها ؟ هذا كذب على الذئب . قال ذو الرمة : الكذب على الذئب خير من الكذب على رب العالمين (١) . وأغلب الظن أن ذا الرمة لم يكن قدريا فحصب ، بل كان على دراية دقيقة بمذهب القدرية ، يدل على هذا نقاش دار بينه وبين اسحاق بن سويد (٢)

كذلك كان جرير يجلس في حلقة ابن مبرين ، والفززدق يجلس في حلقة الحسن البصري (٣) وكان الكيميت شاعر الشيعة زيدا ، وكان زيد زعيم الفرقة تلميذا لواصل بن عطاء .

وقد تلقى عمران بن حطان الشاعر الخسارجي الحديث والفقه عن السيدة عائشة وابن عباس وابن عمر وأبي موسى الأشعري ، فكان في أول أمره فقيها ومحدثا ، وكان على مذهب الجعاعة ، ثم

(١) مسرح الميون ١٦٧
(٢) الاغانى ١١١/٦٦
(٣) المقد الفريد ١٦٩/٣

(١) الفهرست ٣٥٢
(٢) الفهرست ٥١١
(٣) الطبري ٢٧٥/٦

تزوج قريبة له من الخوارج ليصرفها عن مذهبها ،
فصرته هي عن مذهبه (١) .

وكان كثير من الشعراء يقرأ ويكتب مثل عمر بن
أبي ربيعة (٢) وعدي بن الرقاع (٣) وجبرير (٤)
والأحوص (٥) وغيرهم ، وكان ذو الرمة يقول لعيسى
ابن عمر : اكتب شعري ، فالكتابة أحب الي من
الحفظ (٦) ، وكان الكميت لا يكتب فحسب ، بل كان
يعلم الكتابة (٧) وكذلك كان الطرماح (٨) .

٢ - أما الكتاب فقد كانت صلاتهم بالتيارات
الثقافية أقوى وأوسع ، وبخاصة منذ اتممت
عليهم الدولة في ممارسة الكتابة بالدواوين المختلفة
واستعاضت بالعرب وبمن يحذقون العربية من العجم
عن الروم والفرس والقبط .

فقد كان ديوان الشام بالرومية الى أن أمر عبيد
الملك كاتبه سليمان بن سعد بتحويل لفتته الى
العربية (٩) .

وكان ديوان العراق بالفارسية فأمر الحجاج
صالح بن عبد الرحمن مولى بني تميم بتقله الى
العربية (١٠) .



وكان ديوان مصر بالقطبية ، فكتب علي الله بن
عبد الملك والى مصر في خلافة أخيه الوليد بن
الغازي أن يجعله بالعربية .

وكان هذا بشيرا بقاء اللغة العربية ، وتطورها ،
وحافزا للكتاب الى تطويرها للتصير عن ممان وأفكار
ونظم جديدة ، واتسع المجال أمام الكتاب للتألق
والتنافس والتجويد . وما من شك في أن تصريب
الدواوين قد احقق الأعاجم الذين كانوا يتخذون
العمل بها مرتزقا لهم .

(١) الألفاني ١٤٦/١٦

(٢) الألفاني ٢٣٥/١

(٣) الشعر والشعراء ٣٩٢

(٤) الألفاني ٣٢٨/٨

(٥) الألفاني ٢٤٧/٤

(٦) الحيوان ٤١/١

(٧) الشعر والشعراء ٣٦٨

(٨) البيان والبيان ٣٢٢/٢

(٩) وقيل ان الذي أمر هو هشام أو سليمان : تنوح البلدان
لبلاذري ١٩٢ و ٢٠٠ والمأودى ٢٤٠ والفهرست ٣٥٣ والمقد

الفريد ٣٢٢/٢

(١٠) الفهرست ٣٥٢

يدل على هذا أن سرجون بن منصور الذي كان
كاتب ديوان الشام في عهد عبد الملك لما علم بتعريب
الديوان قال لكتاب الروم : اطلبوا رؤسكم من غدير
هذه الصنعة ، فقد قطعها الله عنكم (١) .

ويدل على هذا أيضا أن كتاب الفرس ضائقوا
بتعريب ديوان فارس ، وخشوا أن ينضب مصير
رؤسهم ، وأن يفتقدوا مظهرًا من مظاهر حاجة العرب
اليهم ، فقالوا لصالح بن عبد الرحمن الذي عرّب
الديوان : كيف تصنع بدهوية وششوية ؟ فقال :
اكتب عشرا ونصف عشر . فقالوا له : وما تصنع
بويد ؟ قال : اكتب أيضا ، فقال بعضهم : قطع
الله أصلك من الدنيا ، كما قطعت أصل الفارسية ،
ثم بذلوا له مائة ألف درهم على أن يظهر عجزه عن
تعريب الديوان فأبى ، ولقد كان عمله جليلا استحق
أن يشيد به فيما بعد عبد الحميد بن يحيى إذ قال :
لله در صالح ، ما أعظم منته على الكتاب العرب .



ولعل في وصية عبد الحميد بن يحيى للكتاب
ما يكشف عن ثقافتهم التي لا مندوحة لهم عنها ففيها
الوان من التيارات كلها . جاء في وصاياته لهم :
فتناقصوا في مهشهر الكتاب في صنوف الآداب وتقهوا في
الدين ، وأبدعوا بعلم كتاب الله عز وجل والفرائض ،
ثم العربية ، فاتها ثقافتكم ، ثم أجيذوا الخط ،
فذه حلية كتبكم . وأروا الأشعار ، وأعرفوا غريبها
ومعانيها ، وأيام العرب والعجم ، وأحاديثها وسيرها ،
فان ذلك معين لكم على ما تسمو اليه هممكم . ولا
تضيّعوا النظر في الحساب فانه قوام كتاب الخراج .

أرايت اذا أن العصر الاسلامي وبخاصة الأموي
والمرواني كان واديا تجري فيه تيارات ثقافية شتى ؟

وهذه التيارات نفسها هي التي عمقت وغزرت
واثنت ، فجرت في العصر العباسي انهارا زاخرة
وتفجرت عيونا وينابيع ثرة .

ألمست معي في ان العصر الاسلامي مظلوم ، وفي
أنه جدير بأن تنصفه ، ونرد اليه حقه ؟ بلى . واننا
لنفعل ذلك في غير محاباة للعصر الاسلامي ، أو
محاباة للعصر العباسي فكل منهما صرح في ماضينا
العزيز المجيد .

(١) فتوح البلدان ١٩٢ والفهرست ٢٥٣ والمقد الفريد
٢٢٢/٢

أثر الهلالية في السودان

يقام ٢

الدكتور عبد المجيد عابدين



وادي أسل وما حذفه مصمم الشعبية من آثار في المجتمع
والأثر الشعبي في السودان .

● هجرة الهلالية إلى السودان من طريق وادي النيل :

يحدثنا المؤرخون أن جموع بني هلال قد احتشدت في أيام
الفاطميين على جهات مصر الشرقية وبلغت أقصى الصعيد .
وكان الجانب الشرقي من الصعيد الأعلى ، حيث يبدو الوادي
الضيق أكثر أسعافاً ، مركزاً لتجمع عدد كبير منهم .

وطلت هذه الجموع تزحف ففساد الجانب الشرقي من مصر
عشرات في السنين حتى أن ابن لهم اليازوري في سنة ٤٤٢ هـ -
١٠٥١ م في الصور إلى الجانب الغربي من النيل والتزوج إلى
بلاد المغرب للاقاة المزم بن باديس .

ولم ترحل الجموع كلها ، بل آثر فريق البقاء في مصر ، فممن
من لم يرحلوا مكانهم ، ومن هؤلاء بطون من بني هلال تولوا منذ
الابتداء في منطقة أخميم وما حولها ، مثل بني رهامة ، وبني إفراء ،
وبني عقبة ، وبني حجير ، ولا تزال بعض هذه الأسماء حية في
أسماء تقع في الصعيد إلى يومنا هذا .

وعنهم جماعات شرعت في الرحيل ، ولكنها لم تواصل الرحلة
إلى نهايتها ، فخطفت في نواحي شتى على الجانب الغربي من مصر
كأسبوت والغيوم والبحيرة وغرب الإسكندرية ومن هؤلاء بطون
من بني سليم وبني فزارة خلفاء بني هلال .

أما الذين بقوا بلاد المغرب ، فقد افتحموا معارك كثيرة مع
قبيلة زناتة وغيرها ، ونبسلت إلى الصحراء الغربية فلول من
الفريقين المتنازعين : الفريق الهلالي والفريق الزناتى ، واتصلت
جماعات منهم بأخوانهم على الجانب الغربي من مصر ، فامتزجت
الأصول والفروع ، واشتركتوا في شؤون السلم والقتال ، واتصلوا
هم وسائر القبائل المتسكنة في مصر بأخبار أخوانهم في المغرب .

فصحة إبن زيد الهلالي التي ينطلق بها شاعر الرماية في سكون
الريف ، فيعبره المشاهير ويسأل القلوب : كثره من نثار أدبياتنا
الشعبية ، تولدت لوائها من أحداث موجات عربية نواظرت من
الجزيرة العربية ، منذ القرن الرابع الهجري ، على القسيرة
الأفريقية بجموعها الزاخرة ، حتى لم يبق لهم في مواطنهم الأولى
بالجزيرة عدد ولا بقية . وطلت هذه الجموع ، في خلال أجيال
كثيرة تنتشر على رقعة واسعة حتى شغلت بأحداثها ، وأصدائها ،
معظم بقاء النصف الشمالي من القارة الأفريقية .

وليس من قصص في هذا القلقل - أن انصدت من نشأة
سيرة بني هلال وتطورها والأصداء الشعبية التي ظلت تنبعث
منها على مر الأجيال ، فليما كتبه زميلنا الدكتور عبد الحميد
يونس في هذا المجال ، ما يلي بالقول ، ولا سيما في بحثه القيم
« الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي » الذي طبعته جامعة
القاهرة في سنة ١٩٥٦ . فليح قد الباحث دراسة مفيدة لبني
هلال وحركتهم التاريخية وسيرتهم الشخصية : كيف صنعوا
التاريخية التاريخية بنزوحهم من الشرق - إلى من الجزيرة
العربية - إلى المغرب - إلى تونس وسائر بلاد المغرب -
وكيف استقروا أولاً على الجانب الشرقي من مصر قبل أن يؤذن
لهم بالرحيل إلى بلاد المغرب . وكيف رحل عدد كبير منهم - بعد
فترة من الزمن - بالان من وزير الفاطميين حينئذ أبي محمد
الحسن اليازوري إلى المغرب للاقاة المزم بن باديس . وعلى أية
صورة يمثل الهلايون وحفلاهم وخصوصهم في القصة الشعبية ،
من خلال أحداثها وشخصياتها . وما الآثار التي خلفها الهلايون
وسيرتهم في المجتمع العربي بنوع خاص . وما السمات الشعبية
التي تجلت في هذه القصة بوجه عام الخ ...

وحسبي في هذا المقال أن أتناول جانباً لم يجد من ياهيتنا إلى
اليوم ما يستحقه من عناية : ذلك هو هجرة بني هلال إلى جنوب

وكان لهذا النوى الذي أحده الغزو الهلالي أثر بالغ في نفوس قبائل مصر ، فشدت من همومهم ، وألهم حماسهم ، وحفزهم إلى القيام بأعمال بطولية ماثلة .

فلم يكد يستولى المالكيك على زمام الحكم في مصر ، حتى كانت موجة الحماس قد بلغت شذوها في نفوس تلك القبائل ، فاحتفظت لقائومه الحكم الرثي ممثلاً في سياسة المالكيك ، وتابعت من مضارب البيوت أحداث كثيرة ، فلفت انتظار مؤرخي مصر منذ القرن السابع الهجري . وكان كثير من هذه الأحداث يعمل طامعا قويا يرفده الحماس الهلالي ، وجد المالكيك في مطاردة عامة البيوت إلى خارج حدود مصر ، وتقويوا آثارهم وقتلوا منهم خلقا كثيرا . ول خلال هذه المعارك كان كثير من هذه القبائل يتزحون إلى السودان على دفعات ، وينخدون طرقا مختلفة من وادي النيل ، للهجرة ، من الشرق أو الغرب .

وجند بعض أمراء المالكيك عددا من القبائل في حروبهم خارج الحدود . ففي سنة ١٢٨٦ هـ حشد السلطان الأيوبي حملة على بلاد النوبة فسير معها بعض القبائل وكان من بينهم جماعات من بني هلال . وألهم الفن أن هذه القبائل - أو معظمها - لم ترجع مع الحملة ، بل ألت الاستمرار في السودان .

● أعقاب الهلالية في السودان :

تنقسم القبائل العربية في السودان ، في الوقت الحاضر ، إلى شعبتين كبيرتين هما جهة النيل والجهليون . كل شعبة تضم عددا من قبائل شتى عربية مختلفة الأصول والألسان . وليس الهلالية مجموعة تعزل هذا الاسم وتقوم بذاتها في السودان اليوم ، ولكنهم فروغ شتى تزحوا أصلا على دفعات ، فانضوى كل منهم تحت لواء مجموعة أكبر . فيضمهم ينتمي اليوم إلى شعبة الجهليين وهم فليلون وسهمهم وهو الأكثر - إلى جهة - وبقيّة أخرى تسربت في تناسر حافية أو حافية زنجية .

أما الجهليون فإن جدواول أنسابهم يحمل أسماء لها صلة فيها يبدو جماعاتهم في القارية والهلاليين ، منها هذه الأسماء الثلاثة التي وردت في نسب الجهليين وهي : فسيب بن أبي ديس (أو أبي العباس) ابن كردم - فالول هو دياب في الترجمة الحديثة - والثاني تعريف للفظ (بادسي) والثالث (كردم) يذكرنا باسم فرع من بطون بني سليم سكن شمالي الغربية في زمان ابن خلدون المأرخ .

وتنتجى آثار الهلاليين وأنسابهم في شسعبة جهينة بصورة أوضح . ومنهم « دغاغة » وهم اليوم قبيلة كثيرة العدد ، يعيش معظمهم في جاني النيل الأثري ، ولهم مساكن على حدود الجسنة ، وانسلط جماعات منهم - في زمن ما - واتجهت صوب الغرب حتى بلغت كردفان ودارفور وسكنت هناك . وتتل القرنين

على أن رفاعة السودان هم بقية من بني رفاعة الهلاليين الذين تعدت منهم القريري ، وكانت مساكنهم في زمانه في صعيد مصر الأعلى . ومن رفاعة السودوان فرع يعرف إلى اليوم باسم « الهلالية » ، ولهم قرية في منطقة الجزيرة - بين النيلين الأبيض والأزرق - تسمى قرية الهلالية .

وينتمي إلى جهينة اليوم بنو جرار ، والزيادة والتشيلة ، ودار حامد ، والبزعة ، والماليا ، ويطلق النسابون على هذه القبائل الست اسم فراده ، ويعيشون اليوم في كردفان . ولهذه التسمية ما يبررها ، ففرادة من خلفاء بني هلال القدماء وان عدم الأثر الهلالي في كل قبيلة من هذه المجموعة ، في رواياتهم أو في جدواول أنسابهم .

والى جانب هذه الجماعات التي تسربت في جهينة أو الجهليين نجد جماعات أخرى ، فلبت عليها العناصر العامة أو الحافية الزنجية ، ولكنها لا تخلو من دماء عربية ، وآثار من أعقاب بني

هلال وحلفائهم . من هؤلاء « التنجور والبرقد » ، فالتنجور من أصل توبى في الغالب ، ولعسل مساكنهم الأولى كانت في بلاد النوبة ، ثم اختلطت بهم بقية من بني هلال ، فندخلت أنسابهم ، وكانوا قد تزحوا إلى كردفان وأصنوا حتى وصلوا إلى دارفور .

والى جوار التنجور ، يسكن البرقد (بكسر الباء والتفاد) ويطلق عليهم « هلالية البرقد » أيضا . وربما كان أصلهم من التنجور . ويشيع بين التنجور إلى اليسوم روايات تؤكد أن جداهم الذي أسس أول سلطنة إسلامية في دارفور ، كان من أقرباء أبي زيد الهلالي .

● تفرقة بني هلال في السودان :

حدثت هذه الهجرات التي تحدثنا عنها ، في الوقت الذي شاع فيه تفرقة بني هلال التاريخية : من الجزيرة العربية إلى مصر ثم إلى بلاد المغرب . وكان لها - كما قلنا - أصداء قوية في نفوس قبائل مصر وشمال الغربية .

ولم تغفل هذه جلوة الحماس القومي في نفوس النازحين منهم إلى السودان ، بل وجدوا في السودان الفرصة سانحة بعيدا عن سلطة المالكيك التي باسبهم الضاء .

ومن الملاحظ أن معظم الذين هاجروا إلى السودان في إبان هذا الحماس ، كانوا أميل إلى « التفرقة » . فمعهم من استغلوا في هجرتهم من مصر طريقا مباشرا إلى غرب السودان . ومنهم من تزحوا إلى شرق السودان أو أوسطه كجهينة ، أو كثير منهم ورفاعة ، وبني جرار ، والجماعات التي اندمجت في التنجور . وهؤلاء جميعا ، أقاموا زما في الشرق أو في الوسط ثم انسلطت منهم طوائف متجهة نحو كردفان ودارفور . ومن أجل هذا كان غرب السودان ملئى الكثرة القابلية من أعقاب بني هلال ومعهم جهينة .

ولهذا يكون من أسباب هذا الميل إلى « التفرقة » ما يغفل عادة عن بعض القبائل ورواء الرمي والماء ، أو الملتازات التي دفعت بعض القبائل إلى البحث عن ملجأ ييسد أو ازدهار ضمن السودان وأوسطه بالسكان . وهذا كله جاري ومقبول . ولكن لا نشك في أن تفرقة بني هلال التاريخية ، وما فرسته في نفوسهم من حماس وطموح ، وما وجهتهم إليه من النطلع إلى « الجسنة » الخضراء « الثالثة في منطقة الغرب ، في تونس ، وما فر في نفوسهم من أن الطريق إلى تلك الجسنة ، من غرب السودان ، سهل وأيسر . ولا أدل على ذلك من تلك الروايات العلوية التي يتداولها رواء السودان ، وفي الغرب بنوع خاص ، إلى يومنا هذا ، وهي منجبة من غير شك من أوساط القبائل التي تزح إلى السودان في ظل التيار الهلالي المنحصر . وتنفق هذه الروايات على أن أما زيد الهلالي وقومه قد اتغلوا طريق السودان معبرا للوصول إلى تونس الخضراء .

لقد تسجدت هذه الروايات « تفرقة سودانية » وذهمت أن تطلها هو أبو زيد الهلالي نفسه . وفي ذلك ما يخالف التفرقة التاريخية مخالفة ظاهرة ، فالحلف الهلالي ، كما حدثنا المؤرخون ، قد اتخذ طريقه إلى بلاد المغرب من مصر ، والفضة الشعبية المعروفة ، لا تشير إلى أن أبأ زيد قد غرب إلى تونس من طريق السودان . ولكن خيال الرواة ، في فورة الحماس الهلالي ، وتحت تأثير الظروف التي لايت الهجرة إلى السودان ، قد أعاد التفرقة المعروفة في توب جديد ، وجورها على وجه برضى مشاعر القبائل المتأثرة ، ويعبر عن مطامعهم في الهجر الجديد ، ويث في نفوسهم لونا من العزاء عن مواطنهم إلى فاروقها في مصر وشمال الغربية .

والى جانب هذه التفرقة العلوية ، تشيع التفرقة المعروفة في اللغة الشعبية ، في شمال السودان بنوع خاص ، حيث لا يزال شسار الرابة يتقن بقصة أبي زيد عل النحو الذي نعرفه في سائر الأقطار العربية .

وفي طريقهم إلى الشمال ، انتهى أبو زيد « بحامد الخوين »
هو وليفته قادمين من الشمال للبحث عن بقعة ملائمة لسكنائهم
(وحامد هذا هو جد القبيلة الغزيرية التي تسمى الآن « دار
حامد ») فاستجار حامد أبي زيد في المكان الذي يراه مناسباً
لهم ، وذلك في سبيل حوارى جرى بينهما ، فصعقه أبو زيد ألا
يقيم في دارفور ولا في جنوب كردفان وإن يسكن القطران
(منطقة يسكنها جد حامد في الرقب الحاضر) إلا أنه « مركز
سلطاني مجر يواطي » أي مركز السلاطين ومتحضر تجتمع على
البواطي أي أوعية الماء التي يشرب منها الأبل . فالتبس حامد
نصيحة أبي زيد .

وبلغ أبو زيد ورجاله جبلا يقال له « جبل كتول » ووجدوا
عنده قوما ، فأقاموا بينهم زمنا ، وأعجب أهل هذا الجبل بأبي
زيد وشجاعته وقولوه حكما عليهم ، ويرد أهل هذا الجبل تلك
الرواية إلى اليوم ، ويشيرون إلى البيت الذي عاش فيه أبو زيد
على جبل كتول ، وهو الآن كوام من الحجارة . ونحلى أبو زيد
من الحسككم لبني رجالة ، ومعنى هو وفريق من قومه إلى
دارفور .

وفي طريقهم إلى دارفور اكتشف أبو زيد أن أحسد أقباليه
(تختلط الروايات في نوع القراية قليل أخوه ، وقيل ابن أخته ،
وقيل حفيده) وسمه « أحمد سيان » ووقع في حب زوجة أبي
زيد ، ففارت لآلته ، وأمر خمنه أن يساوروا أحمد ، فهجم عليه
أحدهم بسيفه فقتل سافه . ومنذ ذلك الزمن سمي « بأحسد
الغفور » ، وقرئ أبو زيد ورجاله أحمد الغفور ، وهو يعني الأم
البحراني في سافه ، وأصلوا سيرهم . قال الراوي : أما أحمد
المقبى ، فقد أخذ الجيد والأبياء بعد أن فاداه الركب ، وسار
على غير هدى حتى وقع منشيا عليه ، فلما سحا وأفاق ، لجأ إلى
ظل شجرة . وأحس بالشمع وعزم على التوبة ، والتمت حوله ،
فراى جمعا من القبائل الرولية ، فدعاهم إلى الإسلام ، وأعلمهم
العراب وعلوم العرب . واتسع نفوذه حتى بلغ سبته أمضى
« دارفور » ، ومنها أسس أول سلطنة إسلامية في تاريخ هذه
المنطقة . وروح إبقته من ثبات شيعه وكان أولاده امتلاة أعدادا
عسائ أسحور والتجارة والمسجبات التي لا تزال معروفة إلى
اليوم .

ولم يزل معام أبي زيد ورجاله في دارفور حتى غزووا على
الرجل إلى تونس الخضراء ، وفي طريقهم إلى تونس ، حطوا
برحائم في بقعة ذات مرأى جميل ، وخرج أبو زيد يمتنع بأفريه
بمحاسن هذه البقعة ، فشداه في أثناء توجهه مضارب خيام ،
وبلغ فاته حسنة تنهأ من حول هذه المضارب . فوقف في
فليه ، فعدا عنها وعرض عليها الزواج ، فقالت له : انتظر
تحت هذه الشجرة حتى أحمر البث وأجبر . ووفق أبو زيد في
قولها ، وجلس تحت الشجرة ينتظر . وظل انتظاره ولم ينظر
الفتاة . وحل فصل الأمطار وكان لابد لجموع العرب أن ينحسروا
إلى الأراضي الخصبة ، ولبي أبو زيد أن يبارح مكانه تحت
الشجرة ليواسخ حل كامل وأبو زيد ينتظر . ورجع العرب
مع بواند الصيف ، ومعهم الفداء الحسناء ، ووقعوا على أطفال
مضاربهم القديمة يتقنونها ، ولم يكن يخطر ببالهم أن يجسوا
أبا زيد حيا يرزق ، ولشد ما يدهشوا حين رأوا أبا زيد يلوح
حيا تحت الشجرة ، إلا أنه كان هزلا شاحب اللون رث المنظر
مزق الثياب .

وأعجبت الفتاة بهذا التل الرائع في الحب والعسير
والنضحية من أجلها ، فوعدهت الزواج ، واستشارت قومها
فرأوها بجنة أنه هي شا الهلاك ، وأنه قد أصابه من الصف
والهزال ما لا يصلح بعده نشره . وعرف أبو زيد الخبر ، فأقبل
على الطعام القديمة ويشرب اللبن خمسة عشر
يوما متوالية ، حتى استعاد قوته واسترجع صحته . وتزوج من
فتاته . واتلمس إليه عدد من قومها وأصلوا الرحلة إلى تونس .

وهذا يعني أن في السودان اليوم نقيبتين : أحدهما تحمل
ظاهرا قوميا مشتركا ، وهي التي نكحها القصة التسمية
المروفة . والأخرى محبلة ، تنزق رومانها على السنة الرواة ،
ولم تطور بعد إلى مرحلة الربط الملحمي الكامل ، وإن كانت
تتفق كلها في تقرير أن أبا زيد الهلالي وقوفه قد هاجروا من
الجزيرة العربية إلى « سلا » في شرق السودان ، ثم أنجسوا
بحو القرب حتى وصلوا إلى دارفور ومنها تابعوا مسيرهم
إلى تونس الخضراء . وفي خلال هذه التفرقة ، ترد أبو زيد
ورجاله آثارا ، وأقاموا بمعمرات ، في بقاع شتى على أرض
السودان .

ومن الجائر أن يكون من عوامل شجيع الرواة على صنع هذه
التفرقة « المحلية » ما وجدوه في القصة الشعبية من أن أبا زيد
قد ولد شديد السمرة وهو ذو نسب عربي صريح . ولا يزال
العرب الشايق في شمال السودان يقصون في مجالسهم قصصة
الغفر الألبني والصخر الأسود ، وكيف أتمت غدره شربة (أي
خسرة الشربة) أم أبي زيد ، أن يرزها الله لعلها كالصخر
الأسود في جميع صفاته ، فأجاب دعائها . إلى آخر القصة
التي ترد في السيرة الشعبية المروفة .

ولا حاجة بنا إلى اللول بأن التفرقة السودانية قد وضعت
بعد أجيال عديدة من زمان هجرة القبائل النازحة في ظل التسيار
الهلالي المتجسس ، إلى السودان .

● أبو زيد الهلالي في السودان :

زعم الرواية التفرقة المحلية أن أبا زيد نزح هو وقومه من
الجزيرة العربية ، عبر البحر الأحمر ، إلى شرق السودان ،
وإثنا هناك زما يرمون أسلم ومائتهم ، ينتجعون مواقع الصب
على بقاء الشرق الترابية ، ومرت بهم فترة عجزاء ، فالت فيها
رغبة لرمي ، وقع ذلك ، وأدركهم جهد شديد ، وصارت ألبهم
مزهولة إلا جملتها كان ما زال يكتثر شصعا ، وكان من علة هذا
الجل أن يغادر مرضه ليسلم يضرب في الأرض ، ويتلقى عن
الأنظار لم يعد معتراه الجبل علم الشمال .

وتحير أبو زيد في أمر هذا الجبل ، وعزم على أن يتكشف
نفسه سر اختلافه بسعته واعتلاله . وفي ذات ليلة ، انشد
أبو زيد مرثاه بجوار مرأيتي الأبل ، وظاهر بالثوم ، فلم يكد
يتنصع الأبل حتى شاهد الجبل وهو ينهل من مرضه وينسل
إلى خارج الحظيرة ، فلما أبو زيد ، وركب جملا له سريعا ،
ومضى خلف الجبل يتميقه في رحلة شاقة ، حتى انتهى إلى
بقعة خفية بالأرض ، مليئة بالشجر ، وهي بلدة الضارفر في شرق
السودان . وعرف أبو زيد السر ، ورجع إلى قومه ، وأخبرهم
بقصة الجبل ، فصاروا يجعون إلى مرأيتي الضارفر منذ ذلك
الحين إلى أن زال فهد الجند ورحلوا إلى الجزيرة الواقعة
بين النيلين .

وفي الجزيرة ، اختساروا أرضا فاحصة بالقرب من بلدة
« الحصاصيا » وعسكروا بها ، وكانوا كثيري الصد ، وتوافد
عليهم الناس ، فأخذوا يبحرون الماشية ويوفون النيران لطي
الطعام والكرام الصيف ، ولبنوا على ذلك مدة ، وفادروا هذه
البلغة بعد أن استحال ترابها رمادا لكثرة ما توفدوا من التيران.
قال الراوي : وهذه البلغة هي التي تسمى اليوم « سوق أبي
رماد » وتقع في لاهر بلدة الحصاصيا بالجزيرة .

ثم عبر أبو زيد ورجاله النيل الأبيض ، عند بقعة تسمى
« محبلة أب زيد » أو مديدة أب زيد ، وهي مكان متخفي على سفلة
النيل الأبيض يقع جنوبي « الدويم » ، ويصومروا على السفلة
الغربية ، ساروا في كردفان إلى الجنوب ، وكان قد تأهم شيء
من الجهد ، فاستراحوا في « دار حمر » ، ولكن لم يطل مقامهم
بها ، فقد هجم على ألبهم وقلعهم ذباب خفي أصابها بالآذى ،
فزعوا على الرجل إلى شمال كردفان .

وهنا نحكى إحدى الروايات كيف انتهى أبو زيد ومن معه إلى تونس، فتروى قصة مشابهة لتلك التي انتهى بها أبو زيد إلى «بلدة الغضار» في شرق السودان.

ولم تنقطع صلة أبي زيد بالسودان بعد وصوله إلى تونس، بل تطوى إحدى الروايات فتص كنف أن أبا زيد حارب زناتة الحميريين في شمال افريقية حتى أخضعهم، ثم ثاروا عليه من جديد بقيادة الزناتى خليفة، فسار إليهم أبو زيد وطردهم إلى الجنوب وصبط فلولهم حتى وصل إلى «المدابك» بلدة على بعد حوالي أربعين ميلاً شمالي (ماره) في كردفان. وبالقرب من هذا المكان «منه نزل صغير يسمى «جبل الزناتى» قتل أبو زيد «خليفة» ثم عاد إلى تونس. ونضيف رواية أخرى أن أبا زيد كان يصحب معه في هذه المرة القاضي «بدر» وأقام القاضي في كردفان والبسبه ينتسب «البديرة» الذين يعيشون في كردفان.

● في الشعر والأمثال :

من الواضح أن التفرقة المحلية لم تنحرف في جوهرها عن الإفصاح من النزاع الشعبية التي عبرت عنها القصة الشعبية المرفوعة. ولتلاحظ أن روايات التفرقة التي أوردنا مضمونها فيما سبق، ليس لها من الطابع المحلي - في حقيقة الأمر - إلا أسماء الأماكن وبعض التفاصيل. بل إن كثيراً من هذه الروايات قد نسج على غرار ما ورد في القصة الشعبية باستثناء هسدا الذي يشار عليه بملكانى وزمانى لبعض الأحداث والشخصيات، ولكنه لا يمس جوهرها القصص الشعبي الذي انتهى من أصل القصة.

فأبو زيد في التفرقة المحلية «كأبي زيد في القصة الثالثة» يمثل مقام وطواف خير بمسالك الطرق ومجاهلها، وهو متمسك دائماً في حربه وجه، وهو بعيد الصيت فقلبت شهرته على سائر بني هلال. ومن هذه الصورة نيمت أمثال يشاره مباشرة بين شعوب العالم العربي ومن بينها السودان «فمن ذلك قولهم طريق أبي زيد كله مسالك» التمثال للملاقاة والشكر أو شكر (لشهرته) «فارس هلال» يهرب للسلل الشجاع «... الخ

أما «الزناتى» فهو على العكس تماماً في القوم الشعبي، هو مثال للرجل الذي يتظاهر بالقوة ويضعها مكابرة. فالرجل إذا أراد أن يسخر من قوة خصمه ويعلم من شأنه عبده بأنه «مثل الزناتى». وفي إحدى الممثلات الشعرية التي نالها شاعر شعبي سوداني في أوائل هذا القرن، تصوير النزاع القديم الذي كان بين قبيلة الشكرية وبنها «يوسف سنيات» وبين بني جرار وطلهم «موسى ودجلي» فيها قول الشاعر على لسان يوسف سنيات:

قائل موسى في هادي الليالى ردتى ٢

أى أظن أن «موسى ودجلي» في هذه الليالى - أى في هذه الأيام - كالأزنانى يحاول دعوى لا يقدر على تحقيقها، وهو تعديه بالقتال كما تعدى الزناتى أبا زيد فكان مصيره القتل.

في هذه التمثيلية المشار إليها مثال يوضح لنا جوانب أخرى من التائر بسيرة بني هلال. وفي الشعر الشعبي السوداني عدد من المنظومات القصصية وضعت في أواخر القرن الماضي وأوائل هذا القرن، وضمتها شعراء شبييون على وزن الموييت وهو الوزن الشعبي المألوف إلى نفوس السودانيين. ولقد نجد في بعض هذه المنظومات تأثراً مباشراً بسيرة بني هلال. ولكن ينبغي ألا نغفل هذه الحقيقة، وهي أن الشخصية الشعبية التي تبرز في هذه المنظومات هي نفسها التي نلتقي بها في سائر

الأدب الشعبية في أقطار العرب كلها، في خلال عصور طويلة يرجع إلى ما قبل زمان هجرة بني هلال. ومن السبيل على الباحث أن يجد حاشياً مشتركاً في هذه المنظومات وغيرها من الآثار الشعبية التي سبقها بقرون عديدة. ولكن من الصعب، في بعض هذه المنظومات، أن نرد هذا الحب إلى أثر شعبي معين كسيرة بني هلال. وهل صدرت هذه السيرة إلا عن هذا الحب الشعبي المشترك؟ ولعل أقرب مثال لذلك ما نجده في هسدا المنظومات الشعبية من مزج بين مضامير الحب وبطولة العرب، وكثيراً ما تلمب الراة دورين أحدهما في ميدان الحب والشأن في ميدان البطولة العربية. ومثل هذا الأسلوب لا يرجع في الحقيقة إلى أثر شعبي معين بقدر ما يرجع إلى اتجاه قديم ورثه الحب الشعبي المنتشر منذ عصور قديمة جداً من تاريخ العرب. وقد يجد هذا ممثلاً في التسميم الحاملي الذي نلقه شعراء الجاهلية. والمرأة في الشعر الجاهلي تلم مثلاً بتطلع اليه النمران ويستلمونه الحاملي والأقدام. والفزل يلازم النمر الحاملي غالباً ويمتزج به.

ومن أجل هذا يتف الباحث إزاء هذه المنظومات الشعبية السودانية التي أشراها إليها، تترددا فيما إذا كانت قد تأثرت مباشرة بالقصص الشعبية الثالثة في أقطار العرب أو ببناها قصة أبي زيد، أم أنها استوحيت ذلك الحب الشعبي العريق الذي يضرب بجذوره إلى آحاد بعيدة منذ الجاهلية.

ومع هذا فمن الممكن أن نضع أيدنا على تأثير مباشر لسيرة بني هلال في بعض هذه المنظومات. مثال ذلك تلك التمثيلية التي ألما إليها من قبل. وفيه تصوير حوارى لنزاع قديم حدث في أيام السلطنة الزرقاء (١٥٠٥ - ١٨٢٠ م) بين قبيلة الشكرية وبين جرار. ولا نعرف الوجه التاريخي لهذا النزاع. ولكن شاعوا شعبياً، في أوائل هذا القرن، على أسس من الواقع أو من الخيال أو منهما جميعاً، قد صور بهذا النزاع بهذه التمثيلية. ويلاحظ في أن الشكرية وبين جرار - وهما أبناء عمومة - وضعت بينهم تارات بسبب الرقى والماء، فرحل بنو جرار إلى غرب السودان «وبقي الشكرية في الشرق» في القليم «البطانة». ثم أجتاح القرب فسط شديد أدى إلى عودة بني جرار إلى البطانة بقيادة فارس «موسى ودجلي». فلما دخلوا البطانة استألفوا زعيم الشكرية وشيخها «يوسف سنيات»، وعاشوا في سلام ردها من الزمن، إلى أن لاروب الفضائل بينهم بسبب ناقة كانت أوسى فارس بني جرار، ففهم هؤلاء على ديار الشكرية، ونهبوا إبلهم، واغتطفوا «أمنة بنت حسان» زوجة يوسف الشكرية وابنة عمه، وكان يوسف حبيبتاً فلياً من موطنه، ورجعوا بما أخذوه إلى كردفان. فلما رجعت شيخ الشكرية «لحق بني جرار في الطريق ودارت بينهما معركة حامية، وهزم الشكرية بني جرار ثم فلقوا عنهم، ورجع يوسف بزوجته موفور الكرامة.

ومن الشخصيات التي وردت في هذه التمثيلية: (شمة) أخت موسى ودجلي ومستشارته، و (الجاز) وهي الجارية في التهجئة السودانية، فتاة من بني جرار، و (مرمدس) أى مرداس أحد فرسان الشكرية.

ومن الواضح أن تفرقة بني جرار، واختطاف زوجة يوسف الشكرية، ثم استردادها، وقيام (شمة) بدور المستشار لأخوها، كل ذلك عناصر لها ما يتألفها في قصة أبو زيد. أصف إلى ذلك الأسماء التي أطلقها الشاعر السوداني على بعض الشخصيات مثل الجاز، وشمة، مرمدس، فهذه أسماء معروفة في سيرة بني هلال أو في أسماء بطونهم.

مفهوم الزمن... في

فلسفة هورج ميد.. بقلم: الدكتور صبارق سمعان



نقترب الفلسفة التجريبية المعاصرة باسم وليم جيمس وجون ديوي وجورج هيربرت ميد . وإذا كان الفيزيائي الأمريكي قد تعرض بشكل ملحوظ في البداية إلى الإحيرة لبعض كتابات جيمس وديوي التي نشرت بالعربية ، فإنه ربما لم يسمع شيئا عن جورج ميد - وهو أحد العمدة الأساسية للفلسفة التجريبية - فلم يترجم له أحدا - على ما نعلم - حتى هذه اللحظة ، ولم يكتب عنه أحد كتابة عملية، بل إن مؤلفاته غير متداولة في أوساطنا الفلسفية ، ولا يتعرض لها أساتذة الفلسفة الحديثة عندنا من قريب أو بعيد . وقد يوحى هذا الوضع بأن جورج ميد فيلسوف مفقود لا يستحق دراسة وجهدا . ولكن حقيقة الأمر غير ذلك تماما . فلقد أشاد وليم جيمس بأصاليته ، وقال عنه ديوي : « أنه عقلية فذة ونفاذة ومبتكرة إلى أقصى ما يكون الابتكار » (١) أما هويتهم فلقد شهد له بأنه فيلسوف من الطراز الأول وأن أفكاره مثيرة وموحية وتمثل مستوى راق للمغامرات الفكرية (٢) . ويقوم في الوقت الحاضر بعض الأوقياء من زملائه وطلابه بإعادة نشر ما سبق أن نشره له من كتب بعد مماته (١٩٣١) وينشر ما لم يسبق له النشر ، كما أن بعض كتاباته قد ترجمت في السنوات

الأخيرة من الإنجليزية الى لغات أخرى كالألمانية
والفرنسية والإسبانية .

وكان ميد يؤمن كسائر التجريبيين بالطريقة
العلمية والديمقراطية باعتبارهما الدعائتين
الأساسيتين للاتجاه التجريبي . وكان يؤمن كذلك
بنظرية التطور التي كانت تسود الجو الفكري الذي
عاش فيه ، تلك النظرية التي وجهت الأنظار بشكل
درامي الى مبدأ التغير بالمقارنة الى مبدأ الثبات
التركيبى الذى كانت تؤكد من قبل علوم الفيزياء
 والرياضة . ولقد ساهم ميد مساهمة فعالة في
تفسير حياة الفكر فى هذا الإطار التطورى اذ
اضطلع بتعمير العقل من زاوية تشكاته ووظيفته
في عملية التفاعل القائمة بين الكائن والبيئة وتفسير
المتجمع في مقولات تطورية . وجاءت مساهمته في
هذا الصدد جلية حقا لم يسع جمهوره الفلاسفة
المعاصرين الا الاعتراف بها كمساهمة علمية وفلسفية
أصيلة . ولقد حاول ميد كذلك ان يفسر الزمن
تفسيرا جديدا في هذا الإطار التطورى . فكانت هذه
محاولة أخرى جريئة اثارت نقاشا وجدلا غير قليل .

وفي اعتقادنا ان موقف ميد في تفسير الزمن جديد
بالدراسة والمناقشة لما تترتب عليه من آثار بعيدة
المدى بالنسبة « لعلم » التاريخ ، وأتينا بنقل هذا
المقال بالعرض والمناقشة تصور مفهوم الزمن
كما يعرضه في كتاب **فلسفة الحاضر** (٣) . وقد يوجي
عنوان الكتاب ان المؤلف يعالج الموقف الراهن للفلسفة
المعاصرة ، ولكن الكتاب لا يتعرض لهذا إنما يتناول
مفهوم « الحاضر » باعتباره وجودا زمنيا وباعتباره
« ركيزة الواقع » (٤) على حد تعبيره .

يرى ميد - كما يرى عدد كبير من الفلاسفة -
ان كل ما هو كائن له وجود زمني ، ويرى ايضا
ان حاضر ما هو كائن - بالمقارنة الى ماضيه او
مستقبله - هو جوهر وجوده . ولذلك يشكك
أحيانا الى فلسفة ميد على أنها « فلسفة الطبيعة
في الفعل المضارع » ، ذلك لأنها تسعى الى فهم
العالم كما هو متمركزا في الحاضر ، والى تحديد
الماضي والمستقبل من حيث علاقتهما الوظيفية
بهذا الحاضر .

يقول ميد :

« ان اعتبار شيء ما امر واقع يعنى اعتباره موجودا في
الحاضر او مرتبطا به » .

وهذا الموقف يثير السؤال عن علاقة هذا الحاضر
- ايا كان - بماضيه . وفي هذا يقول ميد :

ان ماضى أى حدث ليس مجرد « وجود او حاضر سابق » .

فالفرد عندما يستعيد أيام طفولته لا يستطيع
ان يعود اليها كما عاشها فعلا وهو صغير ، اذ لا بد
له ان يربط بين ذلك الذى مضى وبين ما أصبح
عليه الفرد فيما بعد . وحتى اذا استطاع هذا
الفرد ان يستعيد هذه الخبرة كما جاءت فعلا في
الماضى فإنه لا يستطيع الاستفادة منها ، لأن هذا معناه
ان الفرد يكون قد هرب من الحاضر الذى يستفيد
فيه من الخبرة الماضية .

والماضى عند ميد يشكل الحاضر ويجعل
حدوثه ممكنا ، ومن ثم لا بد أن تكون لهذا الماضى
صورة محدودة وطبيعة مستقرة ، والا ما كان قادرا
على ان يكون قوة مسببة بالنسبة للحاضر ولما أمكن
للحاضر ان يكون ما هو كائن عليه . ان الماضى اذن
ليس مجرد حدث سابق إنما هو ذلك الذى ينشأ
عنه الحاضر ، وعلى هذا فهناك امتداد للعلاقات
بين الماضى والحاضر .

ولكن استمرار العلاقات لا يمثل كل جوانب
العلاقة بين الماضى والحاضر . فمفهوم التطور يؤكد
ما في الحاضر من جدة ، من تحول عن الماضى أى من
عدم احيائه في العلاقات بين الحاضر وماضيه .
فالحاضر - الى حاضره - فيه دائما ابداعا شيء لم
تشكل بالماضى الذى اتبثق عنه ، أى فيه عنصر
عدم الاتصال الزمنى والسببى . هناك دائما نقطة
تحول عن الماضى تجعل هذا الحاضر غير متصل
بالماضى وغير متولد عنه ، وبذلك لا يمكن أن نجعل
الماضى القديم محتويا على هذا النشوء الجديد أو
يفسره .

ويقول ميد اننا بعد نشوء هذا الجديد في الحاضر
نحاول ان نعيد بناء الماضى فى ضوءه ، بمعنى اننا
نحاول ان نعيد تصورنا للماضى حتى نستعيد
العلاقة والاتصال بين الماضى والحاضر بما فيه من
جديد . اننا نحاول ان نستعيد العلاقة بينهما على
اساس جديد نزيل بمقتضاه صفة التحسول أو
الانتقال المفاجئ في الجديد عن القديم . اننا نحاول
ايجاد وجهة نظر جديدة (أو مجموعة جديدة من
القوانين في حالة العلوم الطبيعية) يمكننا فى ضوءها
ان نفهم ظروف هذا الحاضر الجديد . وما من شك في
ان هذا الإطار الجديد للتفسير (أو هذه القوانين)
ما كان من الممكن قيامه في الماضى القديم - أى قبل

نشوء الحاضر الجديد - لأن ذلك الماضي لم يكن بحاجة إليه .

وهكذا يرى ميد أنه « على الرغم من أن الحدث الجديد يمثل امتدادا للعلاقات القديمة إلا أنه يعكس على العالم القديم تلك المعالم الفريدة التي تميزه كحدث أو موقف جديد (٥) » ، ويرى ميد لذلك أن النظام القديم ، الذي انبثق عنه الجديد لا يمكن أن يبقى كما كان عليه قبل نشوء هذا الجديد ، إذ لا بد أن يتغير القديم تغيرا جوهريا في ضوء هذا الجديد فيقول أن الحياة الجديدة الناشئة تغير من طبيعة العالم السابق لها ، تماما كما تؤدي زيادة السرعة في نقطة معينة إلى تغير في كتلة الأشياء (٦) .

ويخلص ميد من هذا التحليل بقصيته الفلسفية الأساسية في :

إن الماضي يتغير بتغير الحاضر .

وأنه بالنظر إلى ليس هناك ماضٍ واحد وإنما مواضع متعددة خلال عملية التطور اللامتناهية . وكل حاضر

« بعدد ، وإلى حد ما ، يضار تلك العالم إلى جملة وجوده الحاضر الفريد أمرا ممكنا » (٧)

فالماضي عند ميد ليس مطلقا ولكنه نسبي بالنسبة للحاضر ، وهو يتغير أميريكيا طالما أن هناك تطورا . ويرفض ميد رفضا قاطعا القول بوجود ماضٍ واحد متعين بشكل وبتحديد كل حاضر ، إذ يرى في هذا تنكرا لعنصر النشوء والتطور ، فهو وإن كان لا ينكر الحقيقة التاريخية التي تؤكد أن قصير قد يمر نهر الروبيقون ، إلا أنه يصر على أن لكل عصر قيصرا مختلفا ونهرا مختلفا باختلاف الأطار الفكري والقيمي الذي يعكسه كل عصر على هذا الماضي الواحد - أو الحقيقة التاريخية الواحدة .

ويوضح لنا ميد في كتاب آخر « حركات الفكر في القرن التاسع عشر » الطبيعة التفسيرية للماضي في أثناء مناقشته للحركة الرومانسية . فمحاولة الرومانسية في أن تدبر حركة الزمن وفي أن تحيا حياة العصور الوسطى توضح موقف ميد في أن طبيعة الماضي تتوقف بالنسبة لعصر ما على الرواية الجديدة التي ينظر منها أهل هذا العصر إلى هذا الماضي وعلى القدر الذي يعكسون به قيمهم ومشاعرهم عليه .

وهذا الاسقاط يفترض دائما خبرة حاضرة . فالهروب إلى الماضي عند الرومانسيين كان يحصل معه ذلك الاحساس المرير بالهزيمة وخيبة الأمل الذي صاحب انهيار الثورة الفرنسية . إن خيرتهم خلال الثورة التي عاشوها والفشل الذي منيت به آمالهم وألماحهم جعلهم يرون في مرحلة تاريخية سابقة ما لم يره فيها أولئك الذين عاشوا فيها بالفعل ولا الذين عاشوا في العصر السابق للعصر الرومانسي . معنى هذا أن تفسير الرومانسيين للعصور الوسطى اختلف عن تفسير أهل العصور الوسطى أنفسهم وعن تفسير الذين عاشوا في عصر الاستنارة (٨) . ومن هذا المثال الواحد نرى استحالة وجود ماضٍ واحد لأجيال متتابعة تأخذ بفروض تفسيرية متباينة . ولعل الفقرة التالية تلخص موقف ميد تلخيصا واقيا :

« إن الماضي هو ذلك النوع من البناء الفكري الذي تكون الإشارة إلى ما فيه ليست إشارة إلى أحداث ذات كيان مستقل عن الحاضر الذي هو مركز الواقع ، إنما تكون الإشارة إلى ما فيه إشارة إلى تفسير الحاضر له تفسيراً يسمح بخبر السلوك الحاضر ويقدمه . وواضح بالطبع أن المادة التي نبني منها الماضي عموم في الحاضر . وأنا أقصد بهذا أن تصوراتنا عن هذا الماضي والشواهد التي نبني في ضوءها هذا الماضي وإن أي تفسير جديد لتصويراتنا من الماضي سوف تقسم في الحاضر . وإحدى أيضا أن تصوراتنا وتفسيراتنا الجسدية لهذا الماضي سوف يحكم عليها في ضوء الصور التنظيمية والأميركية التي تأخذها هذه الحقائق والشواهد التاريخية في الحاضر . ومن الواضح أيضا أننا لا نلتزم إلى ماضٍ حقيقي برفد روايتنا كوثيقة ملقاة تلجأ إليها لتصبح تصوراتنا عما جاء فيها » (٩)

وقد يقال أنه على الرغم من كل ما يقوله ميد ، فإن نظريته لا تخرج عن كونها تأكيداً لتغير نظراتنا وتفسيراتنا للماضي بينما « الماضي في حد ذاته » لا يتغير بهذه الطريقة الجديدة التي ننظر بها إليه . وهذا بالضبط هو ما ينكره ميد وبهاجمه بنفسه . فعنده أن « الماضي في حد ذاته » ليس ماضيا على الإطلاق ، لأن علاقة هذا الماضي بالحاضر هي - كما رأينا - أساس ماضيته . ويتربط على أنبثاق الحدث الجديد عن القديم قيام زاوية جديدة نظر منها إلى الماضي ونرى من خلالها علاقات جديدة وحقائق جديدة لم تكن واضحة أو ملموسة من قبل في هذا الماضي . أي أن هذه العلاقات والحقائق الجديدة ليست إلا أمورا واقعية في الموقف الجديد لم يكن من الممكن قيامها في القديم . والأمور الجديدة هنا هي تلك الكيفية التي يصبح بها الجديد جزءا

من عالم العلاقات السببية وبذلك يصبح هذا الجديد جزءاً لا يتجزأ من الماضي .

والماضي الجديد - أى الذى تؤكد هذه العلاقات الجديدة - هو الماضي الحقيقي لهذا الحاضر ولا يمكن للماضى أن يكون « حقيقياً فى حد ذاته » ، أنه حقيقى بالنسبة لحاضر ما .

وفى هذا الإطار يهاجم ميد الفيلسوف الكسندر الذى نظر الى الماضى نظرة مطلقة واعتبره وجوداً سابقاً قائماً بذاته مجرداً وقادراً على أن يولد كل وجود ثال (١٠) . ففى ميتافيزيقية الكسندر يتحول مفهوم الزمان والمكان الى بناء رياضى منفزل عن الوقائع الفيزيقية التى يفسرها ، أى يتحسول الى كيان ميتافيزيقي تشتق منه بأسلوب ما بأخر كل تعقيدات الطبيعة ، هذا هو المفهوم المطلق للزمن الذى لا يمكن أن يفسر موضوعياً ظواهر الجسدة والنشوء فى الخبرة ، ومن ثم يجعل منها صرا غامضاً ، أو يفسرها تفسيراً ذاتياً بحثاً ، أو يردّها الى قوة مسببة خارجية . أما بالنسبة لميد فالماضى ليس كياناً مستقلاً أو صفة ثابتة غير متغيرة إنما هو عملية ، أنه تضرى ، والماضى - مثل الحاضر والمستقبل - لا بد أن يتميز بسمواته وتضيقه ، فالزمن عند ميد لا يتكون من عليمه ولا نهائياته من لحظات متميزة ، منفصلة جادة وقاطعة .

ولا يرى ميد تناقضاً بين عنصرى التحتمية الأساسية فى الماضى والتجديد فيه (على أساس الحاضر الجديد) . فكل من العنصرين تطبيق من زاوية مختلفة . فالماضى الذى يفسر ظاهرة نشوء الحاضر ماضى لا يمكن تغيير مجراه لأن شروطه المحددة تتحقق فى الحاضر الذى يعتبر الماضى أمراً نسبياً له . فالتحتمية تنطبق على الماضى المتضمن فى أى حاضر ، ولكن حينما ينبثق حاضر جديد حيث تنشأ وقائع وعلاقات جديدة لا يحتوئها الماضى ، ففى هذه الحال تصبح الظروف المحددة (أى ماضى هذا الحاضر) بالضرورة مختلفة .

ويمكننا أن ننظر الى قوانين أى عالم فى هذا الضوء . فالتقانون العلمى يفترض أن الحاضر نتيجة للماضى والا ما صلح هذا القانون لتفسير المادة التى يفسرها . وعلى هذا فاتباع العلم بهذا المعنى اتجاه حتمى . ولكن العلم يقوم باستمرار بإعادة صياغة الماضى - الذى اثبتت عنه عناصر جديدة - فى قوانين

جديدة . فالعالم يرحب باستمرار بأى تفسير جديد للعلاقات أو للظواهر يقوم على وقائع جديدة ، أى أنه يتطلع الى أى ماضى جديد . إن اكتشاف علاقة جديدة تدفع العلماء الى إعادة النظر فى تفسيراتهم السابقة للظواهر ، الى إعادة تركيب الماضى فى ضوء ما استجد (١١) .

ويبدو أن ميد قد توصل الى مفهومه عن الماضى - فى أن هناك مواضى متعددة تتعدد بتعدد الحواضر - نتيجة لشعوره بأن نظريات التفسير التاريخى تنحطم على صخرة الحقائق الجديدة الصلبة ، تماماً كما هو الحال فى نظريات العلوم الطبيعية . إن معرفتنا عن الماضى تنتقل فى شكل نظريات أو عموميات تماماً كما تنتقل معارفنا عن الطبيعة فى شكل قوانين . وفى كل ميدان من ميادين المعرفة نجد أن اكتشاف وقائع أو علاقات جديدة أو آثار جديدة تدخل الى الصورة اعتبارات جديدة يتعين على النظريات القائمة أن تتسع لها مجالاً . معنى هذا أنه يتعين على هذه النظريات أن تعيد صياغة نفسها فى ضوء هذه الحالات الجديدة . وعلى ذلك فإن دراسة التاريخ (أو دراسة مشكلة الماضى) ليست إلا مثلاً لاتجاه العلمى فى الدراسة آراء أية مشكلة .

وفى المثال الذى ذكرناه الخاص بمحسالة الرومانسة أن تعجب حياه عصر آخر نرى مثلاً لعمية الى يجدد بها كل عصر طبيعة هذا الماضى . وهذه العملية هى نفسها طريقة البحث العلمى مطبقة على نوع من المشكلات اعتدنا الا نقرنه بالعلم . وبعبارة اخرى أن مشكلة الماضى ومشكلة العلم الطبيعى واحدة ، فالحاضر الجديد أو الظاهرة الجديدة أو العلاقة الجديدة أو الاستثناء عن القاعدة العلمية السائدة يجعل نظريتنا القديمة فى حاجة الى تعديل ، هذا من ناحية ، ومن ناحية اخرى ، إن العالم يتناول بالبحث موضوعات واقعية وهو يعرف أنه لا يعرف طبيعة الاشياء التى يبحث فيها معرفة تامة - والا ما قام البحث - وأن الموضوعات التى بدا بها سوف تأخذ فى النهاية شكلاً ومعنى مختلفاً اختلافاً واضحاً عن شكلها ومعناها التى بدت له بها فى اول الأمر ، ويعرف كذلك أن نظرياته عنها سوف تخضع للتعديل التواصل فى ضوء ما يستجد له من معارف وأدلة - وكذلك الحال مع المؤرخ ، فهو يتناول مجموعة أو سلسلة من الاحداث سابقة للحاضر ويرأها ويصفها ويحللها

يمكن أن يكون قولاً خاطئاً تماماً مثل قولى بأننى شعرت بصداع أمس أو سوف أشعر بصداع عدا .
حقاً اننا حينما نصور الماضي ونفسره فإنما نفعل هذا من خلال تفسيرنا للحاضر - أياً كان هذا التفسير . ولكن تفسيرنا للحاضر لا بد أن يتم فى ضوء الماضي أو / والمستقبل - اللهم إلا إذا أردنا أن نحصل حاصلاً ونقول أن الحاضر هو الحاضر . معنى هذا اننا حينما نشير الى الحاضر فإنما نفعل ذلك عن طريق تصورنا وتفسيرنا لهذا الحاضر فى ضوء الماضي والمستقبل . أن الحاضر لا يكون ذا معنى إلا إذا كان له ماضٍ محدد أو / ومستقبل محدد ، فإذا لم يكن الماضي واقعاً فكيف يتسنى لنا أن نتعلم منه لكي نطور الحاضر ؟ وإذا لم يكن المستقبل واقعاً فكيف يمكننا أن نتأكد من أن الحاضر يتعدل ويتطور ؟ لا بد أن يكون للحاضر ماضٍ ومستقبل لأنهما بمثابة الاطوار والمرجع لتوجيهه ، ولا بد أن ننظر فلسفياً الى كل من الحاضر والماضى والمستقبل على أنه واقع حقيقى .

معنى هذا اننا لا نختلف مع ميد فى قوله بأن المادة التى تصور بها الماضي تقوم فى الحاضر ، ولكننا نقول أيضاً بأنه ما كان من الممكن أن تقوم هذه المادة فى الحاضر ما لم يكن هناك ماضٍ واقعى . وبعبارة أخرى ، انما نذهب مع ميد فى أننا ننظر دائماً الى المادة التاريخية من زاوية مشكلة حاضرة ، ولكن هذه المشكلة الحاضرة لا تسبب أو تنتج أو توجد بأى معنى وجودى هذه المادة التاريخية . صحيح أن تفسيرنا للمادة التاريخية التى نرى منها الماضي يتعدد بالمشكلة الحاضرة ، إلا أنه من الممكن أيضاً أننعكس الوضع ونقول أن المشكلة الحاضرة لا يكون لها معنى أو تفسير مستتر إلا فى ضوء جذورها التاريخية . فإذا كانت المشكلة الحاضرة هى التى تحدد التفسير المناسب للعادة التاريخية ، فإن الماضي باعتباره ماضياً هو الذى يمدنا بهذه المادة . وإذا سلمنا بأن تفسير هذه المادة التاريخية يختلف باختلاف المشكلة الحاضرة ، أفليس صحيحاً أيضاً أن الشكل الذى تأخذه المشكلة الحاضرة يمكن - ويجب - أن يختلف باختلاف هذه المادة الماضية ؟ أن المعنى الذى نضيقه على مادة تاريخية معينة يختلف باختلاف المشكلة الحاضرة ، كما أن معنى المشكلة الحاضرة الواحدة يختلف ويتنوع باختلاف تصورنا وتفسيرنا لها .

بأساليب تختلف باختلاف النظريات التى يقوم عليها التفسير أى باختلاف المعارف الراهنة وخبيرة الجنس البشرى فى هذه اللحظة . وفى هذه العملية يختلف الماضي القديم عن الماضي الجديد (أى فى صورته الجديدة) تماماً كما يختلف موضوع البحث فى صورته الجديدة عنه فى صورته القديمة بالنسبة للعالم . وفى كلتا الحالتين أن المسألة ليست مسألة رؤية موضوع أو واقع أو أحداث تاريخية قائمة بذاتها منفصلة عن الإنسان وما على الإنسان إلا أن يحدد فيها بصره أو يفتحها كما يفتح صندوقاً مغلقاً أو « وثيقة مفسوفة » ويستطلع ما فيها . فالرؤية تعكس نظاماً كاملاً من الميول والاهتمامات والقيم والاهداف والمثل التى تجعلنا نرى ما نراه بصورة دون أخرى ونرى فيها طبيعة ما دون غيرها . وهذا الأمر ينطبق على كل مراحل البحث العلمى كما أنه ينطبق على كل السلوك البشرى . فاللحظة غير المتحيزة تماماً لا وجود لها ، ومهما كان العالم يفتل فى محاولاته فى أن يحد من تدخل الناحية الشخصية ويحتاط لها حتى لا تشكل مجرى البحث ونتائجه إلا أن اعتباراته لا تزال مع ذلك موجهة بنظريات أو بوجهة نظر يكون العالم على استعداد لتعديلها أو رفضها إذا ما جازى الأمر .
ونحن على اتفاق مع ميد فى موقفه السابق ازاء العلاقة بين الماضي والحاضر ، غير أن موقف ميد يشير عندنا بعض الأسئلة التى كان يجسدها أن يناقشها ، ومصدر هذه الأسئلة هو تأكيد ميد بأن الحاضر « ركيزة الواقع » . فإذا كان الماضي هو بناء فكرى فى الحاضر لأحداث تاريخية وإذا كانت مادة هذا البناء تقوم فى الحاضر وإذا كان هدف هذا البناء توجيه هذا الحاضر ، إذا كان هذا هو الماضي فإن الحاضر هو أيضاً بناء فكرى . فالحاضر من حيث أنه مركز الوجود الواقعى ليس امراً واضحاً بذاته تماماً كما هو الحال مع الماضي والمستقبل ، أنه أيضاً يحتاج الى تصوير وتفسير . فكما أن الإشارة الى شئ فى الماضي ليست إشارة الى أحداث ذات وجود مستقل عن الحاضر ، فإن الإشارة أيضاً الى أى شئ فى الحاضر ليست إشارة الى أحداث ذات وجود أو « واقع فى ذاته » مستقل عن الماضي أو المستقبل . أن الإشارة الى شئ ما فى الحاضر قد تكون واقعاً تماماً مثل الإشارة الى شئ ما فى الماضي أو المستقبل . فالقول بأننى أشعر فى هذه اللحظة بصداع يمكن ألا يكون واقعاً ، أى

نخلص من هذا باختصار بأن الحاضر من حيثانه حاضر ليس واقعا واضحا بذاته لا يحتاج الى برهان ، ذلك لانه مثل الماضي والمستقبل يحتاج الى تصوير وتفسير دائم متجدد .

وليس معنى هذه المناقشة لمفهوم جورج ميد في الزمن اننا نتهمه بتجسيد الحاضر وتجميده واعطائه منزلة ميتافيزيقية تسمو به عن الماضي والمستقبل . فهذا ابعد ما يكون عن اتجاه ميد وان كانت بعض العبارات والفقرات قد توحي بتحيزه للحاضر من حيث واقعيته . ولعل الحاضر الذي اراد جورج ميد ان يؤكدّه هو ذلك الذي نستطيع ان نصلّفه بأنه « حاضر في منظور » او « حاضر ذو بعد » Present in perspective ويصبح الماضي والمستقبل هما البعدان اللذان نرى عن طريقهما « الحاضر في منظور » . فحين اذا اردنا ، على سبيل المثال ، ان نرى القلم الذي نمسكه في هذه اللحظة بيدنا لا بد ان نضعه على بعد مناسب من العين حتى يتسنى تصويره . ولا يمكن ان تحدث الرؤية بان تعكس مدار الرؤية وتجعل العين تنظر الى الوراء ، اى تنظر الى قاعها ، لا بان تحاول ان تجعل العين ترى القلم مباشرة اى بالصاق القلم بالعين لا بد ان تكون هناك مسافة ولا احتكاك الرؤية ، وفي هذا الوضع يكون لكل من القلم واليد واقعى ، يكون كل منا حاضر ، وتكون المسافة التي تجعل الرؤية ممكنة مسافة ذات معنى ودلالة اى ليست عددا ، ليست لا وجودا ، وانما هي جسر ، اساس من الموقف . وكلنا زادت هذه المسافة كان لا بد من حسابها زمنيا .

وبناء على هذا ، ليس الحاضر هو ذلك الواقع المباشر زمنيا ومكانيا ، وهو ليس ايضا ذلك الواقع الواضح بذاته ، انما هو ذلك الوجود في منظور حيث يجتمع الحاضر والماضي والمستقبل وحيث يعتمد كل منها على الآخر . وفي هذا المنظور يتسنى وصف كل منها كوجود واقعى - وصفا حيا يبين ههنا الاعتماد المتبادل .

والمناقشة السابقة مغزاها بالنسبة لنظرتنا للتاريخ باعتباره « علما » . فهناك ولا شك اتجاه يعوزه العلم الفلسفى يؤمن « بالحاضر المباشر » وبأن التاريخ لا يمكن ان يصبح علما ، ويعتبر التاريخ فنا اكثر منه علما ، وهو بذلك يفترض

افتراضا خاطئا نحو الفن اذ يراه امرا ذاتيا محضا . وتقوم دعاوى اصحاب هذا الاتجاه على الاسس التالية :

١ - ان المادة التاريخية يختارها المؤرخ ، وان هذا الاختيار يقوم على هوى من يختار وتحيزاته .

٢ - ان مبعث الاهتمام التاريخى مشكلة حاضرة ، وعلى ذلك فان الماضي دائما هو ماضى الحاضر . ولما كان الحاضر متغيرا فليس للماضى وجود موضوعى مستقر مستقل بذاته .

٣ - ان كل عصر قد اعاد كتابة التاريخ ويجب ان يعيد هذه الكتابة حتى يلائم حاجاته واهتماماته ، وعلى ذلك فالتاريخ لا بد ان يقوم على السخ والتحرير ومن ثم لا يمكن ان يكون علما .

ونستطيع الآن ان نتناول هذه الدعاوى في ضوء ما سبق ان عرضناه في فلسفة الحاضر .

١ - ان كل عصر قد اعاد كتابة الكيمياء والفيزياء والاحياء والرياضة ، ومع ذلك فهذه علوم لا نشك في علميتها . ولما كان تقدم المعرفة يمكن - كما راينا - في ذلك الجهد المتواصل لاعادة تصوير الوقائع والحقائق والملاحظات ، فان عملية اعادة كتابة التاريخ بغير الروح العلمية ولا بتجاهلها على الإطلاق من هذه الزاوية . لقد راينا ان اعادة تركيب الماضي في ضوء ما سنجد من معارف او خبرة امر يقابله في العلوم الطبيعية ذلك التعديل المتواصل في التفسيرات والنظريات والقوانين العلمية في ضوء الحقائق او الاكتشافات الجديدة .

٢ - ان كل مادة علمية مادة مختارة . فالاختيار يتم في سائر العلوم ، والاسلوب العلمى هو اسلوب هذا الاختيار . فاذا كان هناك مؤرخون يجهلون هذا الاسلوب فان هذا لا ينال بحال من المعايير الايجابية للبحث التاريخى العلمى .

٣ - ان مصدر الاهتمام التاريخى مشكلة حاضرة ولكن هذه المشكلة - كما ناقشناها - تصبّر وتتصاغ في منظور تاريخى يكون فيه كل من الماضي والحاضر والمستقبل في اعتماد متبادل على الآخر ويكون كل منها واقعا وموضوعيا . فالمؤرخون قد يناقشون « حقيقة » تاريخية مثل عبور قيصر لنهر الرويكون في تاريخ معين . وهم يناقشونها لان لصحتها او لعدم صحتها معنى واضحا ويعتمد الامر على غيرها من الحقائق التاريخية ، فاذا ثبت

امثال سيرفنتيس وتولستوي ويلزك ودريرز -
 أكثر قيمة لنا من الناحية التاريخية من كثير من
 المؤرخين التقليديين ، ذلك لأن الكتاب القصص
 الجيد لا يعنى بمجرد سرد القصة في ترتيبها
 وتتابعها الزمنى ، إنما يعنى بسردها بطريقة تجعلها
 تنمو وتتطور ككل عضوى . وهذا هو أمثل مستوى
 لكتابة التاريخ . وبمعنى آخر أن المؤرخ كالفنان
 لا يصور الحاضر تصويرا فوتوغرافيا إذ لا بد أن
 يقيم لهذا الحاضر منظورا يجعل فيه جوانب ماضى
 هذا الحاضر تتفاعل وتتحرك حتى تصل الى
 الحاضر . وأخيرا إن المؤرخ كالفنان لا بد أن يعبر
 عن قهرته في بناء هذا المنظور في قوالب محسوسة
 تسمح الآخرين بأن يتعلموا منه أن يروا بدورهم
 الأشياء والأحداث في منظور .

هوامش ومراجع

1. — John Dewey, «Prefatory Remarks, in Arthur E. Murphy (ed.), The Philosophy of the Present, by George Herbert Mead, in The Journal of Philosophy, XXXVII, 1931, p. 312.
2. — Statement by Alfred North Whitehead in George Herbert Mead, Mind, Self, and Society, edited by Charles W. Morris, Chicago: The University of Chicago Press, 1934, (front page)

(١) كان هذا الكتاب في أصله ثلاث محاضرات
 ألقاها سيد في اجتماع الجمعية الفلسفية الأمريكية
 الذي عقد في بركلي في ديسمبر سنة ١٩٣٠ ، وكان
 بنو ميديكس وتطوير هذه المحاضرات ولكن
 مشاغله الإدارية كرئيس لقسم الفلسفة بجامعة
 شيكاغو حالت دون ذلك . وبعد مائة في أبريل
 سنة ١٩٣١ قام زميله الأستاذ آرثر مرفي بنشر هذه
 المحاضرات مع عدد من المحقات التي لم يسبق
 نشرها . وفصول هذا الكتاب هي : الحاضر ركيزة
 الواقع . (٢) النشوء والتهوة . (٣) الطبيعة
 الاجتماعية للحاضر . (٤) مضامين الذات .

« وفلسفة الحاضر » هو العنوان الذي اختاره
 سيد لهذه المحاضرات التي ألقاها .

3. — George H. Mead, The Philosophy of the Present, op. cit., p. 68.
4. — Ibid., p. 65. 7 Ibid p. 23.
5. — George H. Mead, Movements of Thought in the Nineteenth Century, Chicago : University of Chicago Press, 1936, pp. 57-65.
6. — George H. Mead, The Philosophy of the Present, op. cit., p. 29.
7. — Ibid., pp. 43-44.
8. — Ibid., pp. 93,4 and rest of Essay.

مثلا أن يقصر لم يعبر هذا النهر أو أنه عبره في
 غير هذا التاريخ المعين لادى هذا إلى اختلال العلاقات
 بين هذا الحدث وبين غيره من الأحداث التاريخية
 وربما أدى هذا إلى ضرورة إعادة النظر في جزء كبير
 من تاريخ العالم الغربي . بهذا المعنى نقول أن التاريخ
 يمكن ويجب أن يكون علميا ، ذلك لأن المادة التاريخية
 لا بد أن تأخذ بعضها الآخر . ولكن الأمر لا يقتصر
 على هذا إذ أن الهدف الأساسي للبحث التاريخي ،
 في رأينا ، هو أن يصور — أو على الأصح يعيد تصوير
 — الحياة الإنسانية في منظور حتى يكتسب كل فرد
 وكل حدث معنى في مجال تاريخي معين . ونجد مثلا
 رائعا لهذا عند دازون . فعندما كتب « أصل
 الأجناس » كان في الواقع يكتب تاريخا طبيعيا ،
 ولكنه — كعالم — كتب هذا التاريخ بأسلوب يختلف
 اختلافا جوهريا عن أسلوب الفيلسوف هيربرت
 سبنسر . فلقد كان المفهوم المنظور عند دازون معنى
 واضح ومحدد ، كان يعنى ، على الأقل ،
 الوصف التاريخي العلمي لنشوء سلوك ما
 نتيجة للتفاعل القسائم بين الأورجانيزم وبيئته .
 ولعلنا لا نخرج عن الصواب إن قلنا أن
 المساهمة الأساسية لدازون هي في رؤيته لنشوء
 الأورجانيزم في منظور . وبذلك أصبح من الممكن
 تفسير هذا النشوء الجديد وما يحتمله من تغيرات
 تفسيريا علميا يضع هذا الحاضر الجديد في انتماء
 مع ماضيه الدينى الذى مهد لهذا الانتماء
 فالكائنات الحية العردة — مثل شخصيات المسرحية —
 تدخل في ارتباطات متعددة الأبعاد ، وتمهد هذه
 الارتباطات — كما هو الحال أيضا في المسرحية —
 إلى الذروة . وتكمن عبقرية العالم — مثل عبقرية
 الفنان — في توضيح هذه الارتباطات والتداخلات
 العميقة الدقيقة حتى إذا ما وصلت إلى ذروتها أو إلى
 تحول مفاجئ (أى إلى نشوء جديد) لم يصبح
 الأمر خارقا أو غريبا أو أعجازا خارجا عن نطاق
 الأحداث الطبيعية وبالتالي لا يتطلب تفسيره الالتجاء
 إلى قوة خارجية .

ولا يمكن للمؤرخ — ولا الفنان — أن يقوم ببناء
 أو رسم هذا المنظور إلا إذا قدر أن مفهوم التطور
 أكثر تعقيدا وحيوية من مجرد التسلسل الزمنى ،
 وأنه يعنى الاضطلاع بتصوير جديد للحاضر ما في
 ضوء ارتباطاته الماضية و / أو المستقبلية . ولا غربة
 إذن أن وجدنا أن بعض الروائيين والقصصيين —

الشعر المستحدث

بقلم : إبراهيم الأسدي -

البلاغة التي قامت الى جانب فن القول أيضا لتؤمن بآياته الذي استقرى على الألسنة .

وانتهيت بك الى أن الإخلال بتلك العلوم التي هي من أملاك تلك الفنون جاء من قصور سببه تلك المحنة الطويلة القاسية التي منيت بها البيئة العربية ، وشارك فيها أبناؤها مخدوعين بعجزهم ، كما شارك فيها غير أبناؤها خادعين باغرائهم ليغوتوا على الأمة العربية أول مقوم من مقوماتها . وانتهيت بك الى أن الخروج على تلك العلوم تمهيد للخروج على تلك الفنون ، فالخروج على علمي النحو والصرف تمهيد للخروج على أسلوب الكلام في الظاهر المميز له عن غيره ، والخروج على علوم اللغة خروج على اللغة في نظام بنائها المكون لها ، والخروج على علم البلاغة خروج على مقومات بيان اللغة وأهدار لقيود التجويد ، والخروج على علوم الشعر خروج على معالم هذا الفن الميزة له ، وفصل بيننا وبين موروث عظيم سوف لا يذكر بخير أو شر أن تم هذا الخروج . ثم إن الخروج على هذا كله ، أن تم للهادمين هذا كله ، سوف يخرج بالأمة العربية عن نظام الى غير نظام ، وسوف يخرج بها من شيء الى لا شيء ، وسوف يضعها بين الأمم البائدة ، وما هي بأمنة وهي تخطو متعثرة أن

انتهيت في تمهيدى - أو كلمتى الأولى - الى أن الفن كالعلم لابد من أن تضبطه إروابط معرفة تميز طبيه من خبيثه ، وأن الفن كالعلم كلما أدق دقت ضوابطه وعز مثاله على الكثرة ، وإن الفن يسمو عن العلم في أنه يعتمد على موهبة ، وما أقل الموهوبين .

وإن الشعر أسمى الفنون لأن الموهبة فيه تحتاج الى عقل واع وتجربة فكرية سليمة ، وقليل من يجمعون بين الموهبة وبين العقل الواعي وتلك التجربة الفكرية السليمة ، لهذا نظر العرب الى الشاعر نظرة المشدود فتخيلوه ملزوماً بشيطان يعلى عليه ، كما نظر اليونان الى الشاعر نظرتهم الى الرجل الملمه تعالى عليه الآلهة .

وانتهيت بك أيضا الى أن هذا الفن من القول - أعنى الشعر - حين استوى على الألسنة ضبطه ، استوت في الفكر قواعده الضابطة ، فقام العلم الشعري الى جانب الفن الشعري ، كما قامت علوم أخرى الى جانب فنون أخرى ، منها : علما للنحو والصرف اللذان قاما الى جانب فن القول يؤكدان سلامته التي استوت على الألسنة ، ومنها : علوم

تتخطفها حضارات مختلفة فتصبح اوزاعا موزعة في اسم متنوعة .

وبعد ، فالشعر لم يقصر به قاله عن أن يتسع لفنون القول ، بل كان التقصير من محاوليه حين تصدى لقوله من رزقوا الاستعداد للموهبة ولم يبلغوا ان يرزقوا الموهبة كاملة ، وهم على هذا لم يبلغوا مدى العقل الواعي ولا مدى التجربة الفكرية السليمة ، وأعنى بالعقل الواعي الحاصلة التي تجتمع للانسان عن دراية ورواية في شتى فروع المعرفة ، وأعنى بالتجربة الفكرية السليمة ذاتية الفرد التي تكسبه ملكة الحكم على الأشياء بعد استصفائها والخروج منها بتجربة له متميزة عن تجارب غيره .

والموهبة وما اليها من عقل واع وتجربة فكرية سليمة بشرط لهما وعاء من اللفظ يتفق وجمالهما وروعتهما . والموهوب العاقل الجرب لا يقتنع لتجربته بالفت من اللفظ ، ولا بالذنى من الأسلوب ، فهو لهذا يعيش مجاهدا في أن يضم الى ما عنده حصيلة اقوية وفيرة ويصير بالجيد الرصين كلمات واسلوبا .

والفن جميل لا يجذب الا الى جميل مثله ، لهذا كان حرص كل صاحب فن على أن يحتفظ بآثاره ويبعد فيه ابتداعه في فكرته . إن ثابت الإطوار يهون ذلك ذلك على هوان الفكرة .

وحين ملك الموهوبون هذا كله لان لهم الشعر وطاع ، فاملوا فيه تجاربهم ، وافصح هو عما يحسون .

ولا يضير الشعر العربي انه اخذ في طريق واخذه غيره في طريق ، فلكل بيئة خصائصها ، والذي يعلى على الشاعر هنا غير الذي يعلى على الشاعر هناك ، ولكن الذي يفسر الشعر العربي انه لا يطوع لأغراض النفس ولا يطوع لتجاربها .

ولقد رأينا الشعر العربي الذي لم يتسع قديمه لآلوان اتسع لها الشعر اليوناني القديم قد اتسع حديثه لهذا الألوان من ملاحم ومأس دون خروج على معاللة المرسومة .

ولو قدر لشاعر قديم أن يسمع ما قيل في ذلك اليوم ما انكره ولوجد الحبل موصولا بين القديم والحديث لم يجد عليه ما يقطعه ويقف القدامى في ناحية والمحدثين في ناحية ، لا صلة بينهم جامعة على عامل واحد من صفته أن يكون جامعا .

وما تدعى أن قدامى الشعراء كلهم حققوا رسالتهم بل أن منهم من انتهت الحياة عن أن يحققوا لتلك الموهبة النادرة الرسالة النادرة ، فأساءوا الى الشعر إساءة المستحدثين اليه ، على فرق ما بين الاساطين ، فتلك إساءة خسر الناس من جبرائها الافادة من تجربة رزقها موهوب ، وهذه خسارة سوف يخسر الناس بها مقوما من مقومات اللغة ، وما أسرعهم الى أن يخسروا لغتهم حين يخسرون مقوما بعد مقوم .

وما من شك في ان الشعر العربي حين شغل بالفردية عن الحياة العامة - وأعنى بالفردية شغله بالملك ومن مع الملك ، يستقصي حيساتهم وحركاتهم وسكناتهم - ابتعد عن رسالته ، ابتعد من أن يكون تجربة بمعناها الحق تعبر عما يحس الناس ، لذلك لم يملأ عقول الناس ولا دخل الى قلوبهم وفقد اثره في تنووسهم . وكانت تلك الركدة التي اتهم فيها الشعر العربي بقصوره ، أو في قول اصبح ، انهم فيها الشعراء العرب بقصورهم عن أن يقيروا الناس بتجربتهم الشعرية ويمثلوا عليهم نفوسهم ويوفقوا فيهم عواطفهم ، اذ ما أحوج الناس مع مادية الحياة الى صحوة روحية وبقطة نفسية ، وليس شيء اقدر من الفن على هذه الصحوة وتلك البقطة ، والشعر اقوى الفنون جميعا لجريانه على الالسن ، يمثلها القام والقاعد والسارى والسكن في سر دون عتاء ولا نقلة .

والنفوس حين تراح للشعر تراح للفظه وتراح لمعناه ، تراح للفظه بشتى ضوابطه : بالكلمة المختارة ، والأسلوب الرصين ، وتراح لمعناه حين تهز هذه المعاني المشاعر وتخالط الأرواح وتمتسزج بالأفئدة ، ثم تراح بعد هذا الراحة الموسيقية التي تنتقلها من واد الى واد ومن نهج الى نهج ، وأعنى الوزن المضبوط غير المختل والنهابة الموحدة التي تنقل النفوس من سرد النثر المتصل وتنفها مواقف غير بعيدة الآماد ، فتوفر على الفكر عتاء الكد في تتبع الجمل الطوال ، وتجعلها تحس انها بين يدي نهج له مقوماته .

ولقد قلت لك ان الشعر يمثل ادق فكرة وادق معنى ويصور هذا وذاك في ادق أسلوب لذلك كان حتما لا تطول جملة ، وكان حتما أن يكون له موافات فاصلة ، وكان حتما أن تتميز تلك الوقفات الفاصلة ، وكان حتما أن تتوحد الفواصل ليعرف الفكر -

المتتبع الحريص على الا يفوته شيء - المدى الذى ينتهى عنده .

وكان هذا هو طابع الشعر العربى فى عصوره ، تحلف شيئا فى رسالته حين ضعف الشعراء ان يكونوا اصحاب رسالة ، ولكنه بقى شعرا عربيا ، وتختلف شيئا فى معناه حين تختلف الشعراء عن ان يدخلوا اليه بالعقل الواعى والتجربة الفكرية ، وتختلف شيئا فى لفظه حين تختلف الشعراء عن ان يكون لهم البصر اللغوى والبصر البيئى ، وما هو ذا يراد له ان يخرج عن ثوبه كله ليكون شيئا آخر غير عربى .

والقريب ان الدعوة الى هذا الحدث تعاصر نهضة من نهضات الشعر العربى اتسمت لما لم يتسبع له الشعر القديم ، واطلت شعراء مجددين الانسوا الشعر العربى لاغراض كثيرة لم يمرض لها من قبل ، وتعاصر نهضة اجتماعية هبها ان تجمع العرب على قومائهم ، وهما ان تجمع العرب على القديم لتضمنهم مجتمعين على الجديد ، واخوف ما تخافه تلك النهضة ان يهرب العرب من قديمهم فيهرب منهم حاضرم ، فاذا هم على غير شيء ، واذا هم كلمات لا كلمة .

ولكن الامر كما قلت لك قوة ~~وتجديد~~ وعجز ، والقوى القادر ان يبدل اوضاعها ورجل الضعيف الماجز ان يبدل انتقص واقتطع ، لان اولهما يدخل الى الامر دخول المم به المالك له فيخلق هذا وذاك فى نفسه انسا بما بين يديه فيلتفت اليه التفاتة من يعنيه كماله واطراده ، على حين يدخل اليه لثيها دخول البرم به النافر منه فيخلق هذا وذاك فى نفسه الوحشة مما بين يديه فيزور عنه ازورارة من يعنيه انتقاصه وزواله .

وكما لن يعرف الكلام العربى دون اعرابه كذلك لن يعرف الشعر العربى دون بحوره وقوافيه ، قد نرخص شيئا فى تنوع التوائى على نحو ما قيل فى التسميط والاكفاء ، وقد نرخص شيئا فى الانتقال من بحر الى بحر وفق ما تعلى الاغراض ، ولكننا لا نرخص قليلا او كثيرا فى ان يهلل الشعر العربى فننخلع عنه ضوابطه الضابطة له المميزة ، من قافية وبحر ، وننكمش به الى تفعيلات او ايتساعات مضطربة فنعود به الى حيث بدأ اسلافنا ، حين خطوا الى قول الشعر .

وهذا القيد الذى يبدو ثقيل على نفوسنا اليوم لم يحس فيه السلف هذا الثقل ، بل ان منهم من

الزم نفسه بقيود اخرى يريد ان يسو بهذا الفن عن مقدور الآخرين ، وذلك كما فعل ابو العلاء فى لزومياته .

ثم ان الشعر العربى يوم ضبطه الروى ضبط المعجميون معاجمهم على الحرف الاخير من الكلمة ، وهم يقصدون بهذا ربط هذا الفرع بذاك الاصل ، فجعلوا لك المعاجم وهى الاصل مددا لذلك الفرع وهو الشعر .

ونحن اليوم بين يدي محن ظاهرها التجسديد وباطنها الهدم ، يشارك فيها مخدوع وخادع ، كما قلت لك .

فالدعوة الى العامية محنة ، والدعوة الى مسخ الاعراب محنة ، والدعوة الى التحلل من مقومات الفصاحة محنة ، والدعوة الى الخروج على معود الشعر محنة ، على تفاوت فيما بين هذه المحن جميعا . ولقد يبدو بعضها غير ذى خطر واقل ضرا واقترب نفعا ، واذا هو - اذا انعمنا النظر - الخطر كله واكثر ضرا وابعد نفعا ، واعنى به الدعوة الى التذلل للشعر العربى بضوابطه ومقوماته .

فالداعون هنا لا يعرضون لقانون هام يتصل بالحياة المهمة فيصطدمون بالناس عامة ، ولكنهم يعرضون لقانون يخص بالناس الخاصة ، فهم على هذا اتون شيئا ، ثم هم يعرضون صورة فيها لمسة من فن ، بعد ان امطت صور الفن او كادت . والناس حين يطمثون لا يعينهم مايلون به شفاههم ، وهم ان رووا تخيروا .

وما ننكر ان الشعر المتحدث ، الذى ينطلق من عقل الشعر كالهارب يقرب على غير هدى ، فيه ما يشبه القيود وان كانت غير قيود ، فالتقييد لا يسمى قييدا الا اذا تحدثت امر كانه . وما اظن الشعر المتنطلق يخضع لتقييد موحد يوحده وبميزه ، ولكنه قول فنى على كل حال ، نثر اقرب منه الى الشعر ، فهذا اسلوب من اساليب التشعر وليس اسلوبا من اساليب الشعر . ولو وقف به اصحابه عند هذا لقبلائه وعددنا امتدادا للسمع النثرى ، ولكننا لا نرضاه ان يكون شعرا ، ولا نرضى ان يكون كل خارج على القافية شعرا ، ولا كل خارج على البحور شعرا ، اللهم الا ان يضاف بهذا الخروج بحر جديد ذو معالم جديدة ضابطة ، ليكون هذا المتضاف فنا ، والا ظل يتخبط فى متاهات القول الى ان يضبطه ضابط يكون فنا .

والشعر العربي يوم ان أصبح فناً ضبطته بحوره الستة عشر ، لايضربها ان تتنوع تنوعاً واضحاً ثانياً ، وضبطته قوافيه التي ان يضربها ان تتوحد مع القدرة والتحكم ، وان تتنوع مختلف التنوع مع اختلاف القدرة واختلاف التحكم .

ونحن نريد ان نعرف الشعر العربي فناً فتحفظ عليه ضوابطه ، ولا نريد ان نعرفه غير فن فلانرضى له ضوابطه ، كما لا نريد ان نعرفه محاولات كتلك التي دخل بها اسلافنا الى الشعر يعليها التصور ويرضى لها العجز .

وقد حدثتكم اني لا امك من محاولات الماضيين التي حاولوها دخولا الى هذا الشعر ، لبعده المهد بها ولاهمال الدارسين السابقين وتفريطهم في تدوينها ، كما حدثتكم ان محاولات المحدثين التي يحاولونها خروجاً على هذا الشعر لا تبعد عنها كثيراً ، فهذه وتلك خطوتان على طرفي الكمال دخولا وخروجاً .

واليك نماذج من تلك المحاولات المستعذبة ، وبين يدي منها الكثير ، ولكنني آثرت منها هذه المختاربات التي تكاد تستوعب كل ما ادلى به اخواننا المحاولون من محاولات .

- ١ -

يقول قائلهم يصف موطنه سورية .

في بلد في الشرق الاوسط
استكن يني سورية
يسقي خارطة الدنيا
كالنحلة كالغش الاخضر
كرسالة حب مطوية
من وطن .. مخزون نجاة
يتزلق فوق الابساد
حلو كشيد الانشاد
كهدايا عيد الميلاد

- ٢ -

ويقول قائلهم من مقطوعة عنوانها : « حكمه

الدهر » :

نفس الليل المشوش بالنعجات
نفس العيسودات
نفس الآلهة الاثرب توح على الصلص مكررات
نفس الكلمات
ولد ظلام بالامس لجلواتنا
لكن ظلاما آخر مات
مازالوا في قرينتنا يكون حكايات
نفس حكايات العلم الماضي
حسن وصبرية همس ينتهد في العارات
حسن وصبرية أغنية الغنيات
ما زالوا يروون غرامهما
كيف انكسرت جرتها يوم التفت النظرات

واجتزىء بهذا القدر من هذه المقطوعة لانتقل بك الى مقطوعة أخرى عنوانها « انهار الملل » :

اقول من هذا الدهر
فصتي ..

طوبه .. تقيله .. يصف فيها الف نهر من ملل
قالوا : لقد فسخ عمره .. اجل
نصبت ابعت عن جوهري القضيته

باني الصبح
وكم اني من قبل ولكن لم يقل ان اني
ولم يرد ان اقل في الفار

طول النهار
منظر اصباح الموعود في حجر النحى
ولا احاد

وحينما تنتصب الشمس الرهيبه الاديم
وترتعد الشواظ

لنرف ان كل جن يهتري
وان اي قلعة تفريق من ان تنويني ل الهجير
لمله النصب

او لعله طارب

فكل شيء احببه

الا ما اورقت سالي على الشط الرفيد

- ٣ -

لم نقرأ معنى شيئاً من مقطوعة عنوانها « فداء » :

سافى قلبى مورد السحيل
وان اماسى طريفا طوبيل
تسير طيور الفسحاي عليها
وسوف تلج على الدرب نار الهجير
واسمى اليها
كالوردود التواي نفضلها باليعير
قا لا ادمى الحاة كره العياي
ولكن لاني عشق بها نسمات العطود
فانفبت معنى وجودي على خففات الوجود
لاي رايت اله الشغل فوي غنيا

- ٤ -

وهذا نموذجاً آخر من مقطوعة عنوانها « أغنية للقهارة » :

لقاه يا مدينتي حبي وميكاي
لقاه يا مدينتي اساي
وهينما رايت من خلال قلعة الطار
نورك يا مدينتي عرفت انني غللت
الى الشوارع المستقلة
الى الشوارع المسفلة
الى اليادين التي تموت في قوتها
خفيرة اباسي

وان ما طهر لي يا جرحي الناسي
لقاه قلعة القربيت عنك

دوحي القايي
ولن يكون ما وهبت او قدرت للفراد من عذاب
بنجوع الهامي

هذه نماذج قليلة من الشعر المستحدث، غير انها تفي بتمثيله كله أو تكاد .

فانت ترى معنى انها قول فيه معنى لا شك في ذلك ، ولا سيما سرد المقطوعة الثالثة التي هي بعنوان :

« أنهار الملل » ، ولكن إلى أي لون من ألوني القول ننسبه : إلى ثمره أم شعره ؟ لا أراك تختلف معي في أنه لون نثري لا لون شعري ، وإن اتقش الآن مبلغه من الإجابة فذلك له حديث آخر ، ولكني أعرضه هنا لأنقش نهجه ولأبين أسلوبه .

إن هذا النهج ليدركني بيوم من أيام صباي حين كنت تلميذا بالمدرسة الابتدائية وكنت عندها بالسنة الرابعة . وخلال ذلك العام فقدت أخا لي يصغرني وكنت أحبه حبا كثيرا فاناقتني موته فإذا أنا أقول كلما أحببت أن يكون شعرا فالتزمت فيه حرفا أخيرا جعلته قافية له وحسبتي نظمت أبياتا أودمتها حزني وملاتها بشجني ، وذهبت بها إلىستاذ اللغة العربية بالمدرسة اسمعه أياها ، فإذا هو يدلني في رفق إلى الأسلوب الذي ارتفع به من ميدان الناثرين إلى ميدان الشعارين ، ولم استعص على النصيحة وأخذت أقرا وأدرس ، ولكني لم أكن ذا الوجهة الشعرية فتعثرت ولم أبلغ ، غير أنني لو عدت إلى أسلوبي يوم حاولت تلك المحاولة لوجدته قريبا من بعض هذا الذي يقال ، ولو أنني مضيت فيه للمأت صفحات وصفحات وللسودد كراسيا بلبع سني همري إن لم تبلغ أشهره .

- ٦ -

وبعد فإليك هذا المختار من مقطوعة بعنوان « صائلا الماضي » :

انظرني .. فما سيختلف بي الموج
إلى شطك الغريب العجيد
ثم لعتي بي السنين إلى بابك
بعد البحث الطويل المديد
وتراني خلف الزجاج
أجر الأسي في لفة النواك العنيد

ولمك الآن لا ترائي مغاليا حين قلت لك إن هذه المحاولات تشبه المحاولات التي دخل بها أسلافنا إلى الشعر ، وما كنت مغاليا حين قلت لك نأ الفن دقيق والأ استوى الناس كلهم مثاليين ، وإن الشعر أدق والأ استوى المتكلمون به كلهم شعراء .

ولو عدت إلى النموذج الأول لرأيت معي أنه لم يجعل شيئا إلا حين قرب من الأدب واستوى على بحر من بحور الشعر العربي أو كاد ، وهو كلما قرب من هذا البحر خف جرسه وطاب وقصه ، وحين يبعد عنه يوحش ، ثم هو كلما ربطته قافية وضبطه روى واحد راحت له الأذن وانست به النفس .

وعد بعد هذا إلى النموذج الثاني ، فانت لاشك تحس فيه وحشة ، لا تحس أنك تستمع إلى شعر

ولكنك تحس أنك تستمع إلى نثر ، لا تجذبك إليه إلا تلك البقية الباقية من سجع تضي على هذا الكلام المنشورة الشعر . ثم هو بعد هذا نثر ، ونثر لا تضبطه موسيقى ، ولو أنه ضبطته موسيقى لضبطته تفعيلات ولو ضبطته تفعيلات لردته إلى قيود من الوزن لا يخرج عنها ، ولو لم يخرج عن هذه القيود لاستقام بحرا من بحور الشعر إن لم يكن منها فرجا بها يزيد عليها .

وهذا السر الجميل المنسق في النموذج الثالث ما أظن قائله أراد به غير أن يكون ناثرا وما أظن تقطيعه له جملا جملا وأسطرا أسطرا سوف يخرج عن أن يكون أسلوبا من النثر المسجوع وما أكثر أنواع النثر المسجوع .

وما عندي ما أقوله في النموذج الرابع فوق ما قلته في النموذج الأول ، فهو حين تنتظمه التفعيلات يحلو شيئا ، وحين ينظم البيت والبيتين منسبه - روى يحلو شيئا ، وأما حين يبعد عن هذا ويبعد عن ذلك يخرج عن مستوى الشعر إلى مستوى النثر . وحديثي عن النموذج الخامس يشبه حديثي عن النموذج الثاني . فهو كلام مرصوص لا ضابط له إلا سقته في أسطر .

وأحب قبل أن أختتم معك حديثي أن أفنك إلى النموذج السادس .

فانت تراء معي يجود وبطرب ، وتراء معي حوا مستحادا ، ولكنك لو عدت تسأل نفسك : لم أختص هذا اللون من الشعر المستحدث بهذه الجودة وهذه الحلاوة ؟

قلت لك : أنك لست بين يدي شعر مستحدث ولكنك بين يدي شعر قديم ، فاقابل - أو القائلة بعارة أصح - لم تجدد الأني تقطيعه أسطرا وحين لم تسقه أبياتا ، فهذه المقطوعة شعر عربي وزنا وقافية هذا إذا استثنينا بعض سقطات ، فهي من بحر الخفيف مع بعض تنات ، وهي بضبطها روى وهو حرف الدلال ، ولكن الشاعرة أرادت أن تجعل منها فنا حديثا فقطعت هذا التقطيع الذي تراء . وما جادت المقطوعة بهذا التقطيع ولكنها جادت حين انتظمها وزن وحين انتظمتها قافية .

الأ رجعة إليها المخلصون للشعر إلى شيء مسن تحصيل شيء من معاناة شيء من تجويد ولا تحرموا تلك المذاهب مما يساندها من عقل وأع وتجربة فكرية سليمة فنحن أخرج ما تكون اليكم شعراء موجودين على السنين القويم .



بقلم: محمد إسماعيل الندوي

والبوذية إلى ثرون طويلة ، وضمتها إلى حظيرة الإمبراطورية الإسلامية ، وركزها دمشق ، وكانت مدينة اللتان أول عاصمة للمسلمين في الهند ، وتولى أمر السند بعد محمد بن القاسم الإمبري داود بن نصر بن وليد الفعالي ثم ظل يحكمها ولاية الأمويين في دمشق ستين حتى وقعت المرة في صفوف العرب وبدأت الخصومات والتنازعات فيما بينهما أدى إلى قيام دولتان شتى في اتحاد ولاية السند ومن أشهرها اللتان والمنصورة . وكان يحكم المنصورة هشام بن عمر التغلبي الذي استولى على اللتان أيضا بعد معبد سنة ١٥١ هـ . وقد استمرت هذه الخصومات إلى أن تم استيلاء بنو سامة على اللتان . وكان بنو سامة من قبيلة قريظة ، وأصلهم نجهم سادة السند من سنة ٢٧٩ هـ . وفي هذه الآونة كانت تحكم المنصورة قبيلة عربية أخرى تدعى « حيلري » ولا جاء السعدي إلى السند سنة ٣٠٣ هـ كان أبو الليث بن عبد القريب بن بني سامة يحكم اللتان واستمرت دولة بني سامان بعده في اللتان إلى سنة ٣٧٢ هـ (١)

ومن الجدير بالذكر أن هؤلاء وهم خلفائهم ومتابعيهم الشديدة كانوا يطمحون للخليفة العباسي ولم يزل يعتبر هذا الإقليم جزءا من الدولة العباسية .

وفي هذه الفترة من الزمان اشتدت الدعوة الفاطمية من حيث نشأتها ونظورها ، ولنا ليدأ الكلام عن عصر محمد بن إسماعيل ابن جعفر الصادق الذي خلف أباه إسماعيل بن جعفر وقت الحلالات الشديدة بين العباسيين والثمانيين مما أدى إلى أن يتحرك المدينة المنورة وينتقل إلى الهند ، حيث اختفى فيها سنين ثم ظهر فصاة في الكوفة سنة ١٧٠ هـ في عهد هارون الرشيد (٢) ولعل هذه كانت أول نواة لظهور الدعوة الفاطمية في الهند لم انتقل محمد إلى الري وبقي فيها إلى أن مات سنة ١٨٣ هـ فقد استلم الري مركزا للدعوة الفاطمية بعدما اعتنق أميرها حجاج بن يونس القنصري الفرقة الفاطمية (٣) . ولذلك لميت الفرقة الأربعة فور حتى تنوع الفاطميين كمرکز لدعوتهم ، ثم خلفه ابنه عبد الله بن محمد بن إسماعيل الملقب بعبيد الله . ولقد حذر السعدي زاهد على الفاطمي أن يصبح أخطاء المؤرخين « الذين فهموا أن اسمه عبيد الله ، لأنه لقلب به عليه لما كان في مصر والمغرب في محاولة قيام الدولة الفاطمية . لقد انتقل عبيد الله بعد موت أبيه إلى فرغانة ثم إلى اندليم ، ولذلك أصبحت هذه البلدان كلها في نفوذ الدعوة الفاطمية ، ولقد استبقى عبيد الله بعصه في « الديلم » والرسد أيضا له هو حسين بن مكرم إلى « فرغانة » وأبيه علي بن عبد الله إلى « بهاولند » ليتبعوا الدعوة الفاطمية في هذه المناطق »

لقد أنشأ هؤلاء وسائل شتى لنشر دعوتهم ، فكانت هذه الدعوة في صيغة دينية وفلسفية ، وكان طريقهم في نشرها على أحدث طرق لم تعرفها أي طائفة من الطوائف الإسلامية في ذلك الحين . ومن أهم مميزاتها أنهم استخدموا الزهد والعبادة أول مرة كإداة للتشهير وإغراء الناس كما تعلموا المشوذة والتنازعات ، والورد ، والتجرد والكيماة ليحتالوا بها على الناس ، بالإضافة إلى برنامجهم الكامل لتربية الناس وتنظيمهم

لقد أولى مؤرخو العرب جانبها كبيرا من الأهمية للدولة الفاطمية في مصر والمغرب العربي ، ولكنهم لم يلقوا طويلا من البحث التي ظنت مركزا كبيرا للدولة الفاطمية ، والتي لا تقل في أهميتها من مصر في كثير من الأحيان ، كما أنهم لم يتفقا مرة في الهند الفاطمية ظاهرين أنه لم تكن فيها إلا بعض الجائحات للفاطميين (٤) . ولذلك حاولت أول مرة أن أقدم صورة حاملة مسورة للدولة الفاطمية في الهند .

ويحسن بنا قبل بدء الكلام على قيام الحركة الفاطمية في الهند والأسباب التي دعت إلى ذلك ، أن نلق نظرة بصرية نستحدث من حكام العرب في الهند خلال هذه الفترة . لقد حاول العرب دائما أن يفرقوا بين الهند والسند ، مع أن السند هي ولاية من ولايات الهند التي لم تفصل عنها طوال تاريخها وحتى الآن تعتبر من أهم ولايات الباكستان الغربية ، وكذلك فرق الفاطميون بين الهند والسند لأنهم أنشأوا مركزين كبيرين لهم في الهند : الأول في السند التي تقع في شمال الهند والثاني في كيرال التي تقع في ولاية كيرال في جنوب الهند فكانوا يربطون بالسند مركزهم في شمال الهند ، وبالهند مركزهم في الجنوب وكان عام ٩٣ هـ نقطة تحول في تاريخ الهند إذ أن الجيوش العربية الإسلامية بقيادة عبيد الله محمد بن القاسم انتفضت اكتسبت ولاية السند الشهيرة التي ظلت مهد الحضارة الآرية

(١) تاريخ سنة هـ (أي تاريخ السنة باللغة الأردية) للاستاد أبو ظفر الندوي ج ٢ - ٢٠٥ .

(٢) تاريخ فاطميين مصر (أي تاريخ الدولة الفاطمية في مصر باللغة الأردية) للدكتور زاهد علي الفاطمي نقل عن كتاب دستور الجنتين المخطوط .

(٣) نصي المصدر ج ٣٩ .

(٤) انظر تاريخ الحضارة المصرية ج ٢ ص ٤٤٩ مقالة الدكتور جمال الدين الشيال .

على اختلاف طبائع الناس ومستوياتهم الفكرية ، ومبادئ التناسخ والنحول التي أخذوها من الهنود (١) .

لم يبق عبيد الله طويلا في « الديلم » بل مرعانا ما انتقل الى « الإصصا » ومنها الى « سامرة » وأخيرا الى مدينة « سلمية » التي كانت تقع في بلاد الشام والتي أصبحت فيما بعد مركزا رئيسيا للدولة الفاطمية (٢) .

لقد بدأت الحركة الفاطمية في اليمن منذ عصر محمد بن جعفر الصادق ، لأنه يمثل إلى اليمن أبها القاسم رستم بن الحسين بن قرج بن حوشب الكوفي ، وقال له « ليس ليمن إلا أنت » فدخل ابن حوشب اليمن بصحابة داغ آخر يسمى علي بن الفضل ، ودعا كلاما للرشى من كل محمد (٣) . ثم بنى هؤلاء بجبل لامة السند حتى بعد انتقاله في اتجاه شتى مثل البحرين ، واليمامة ، والسند والهند ، ومصر والمغرب (٤) . كذلك يستعيد الله سنة ٢٧٠ هـ من مركزه « سلمية » رجلا يسمى هشم (٥) لشعر دعوته في السند ، واستمر في إرسال دعائه إلى السند حتى بعد انتقاله إلى شمال إفريقيا . ولهذا استطاع هؤلاء الدعاة أن يقوموا بشر الدعوة الفاطمية في السند على نهج معروف لهم وهو التقية . هؤلاء الدعاة هم الذين مهدوا السبل إلى السند لقيام الدولة الفاطمية على متوالي مصر والعرب العربي واليمن فيما بعد ، وقد ركز هؤلاء جهودهم كلها في « اللتان » إذ لم تكن الظروف في المنصورة حية لنشر دعوتهم في ظل الهياريين .

لقد حكم اللتان بنو سامة إلى سنة ٢٧٢ هـ ، وكانت الدعوة الفاطمية فيها في أوج نشاطها سريريا ، تمهد السبل للثورة الفاطمية في اللتان . ولما تولى الحكم في مصر العزيز بالله الفاطمي الذي دامت حكمته أكثر من واحد ومثربين عاما من سنة ٢٦٥ هـ سنة ٢٨٦ هـ ، دخلت الدولة الفاطمية مرحلة حاسمة من التاريخ إذ أصبحت الفاطميين أمراء الجوزية واليهبة تضم المغرب ، ومصر ، واليمن والجزيرة العربية والهند وجزيرة صقلية ، وفاتحت أحيانا الخلافة العباسية قوة وتنفوذا وأنواع متك ، فكان العزيز بالله جيشا قويا لنوسج نطاق بلاده ، ولحماية دولته الكبيرة الترابية الأطراف ، ولم يكتف بأنه يمكن أكبر دولة إسلامية في الشرق الأوسط ، بل طبع في ضم السند العباسية أيضا بعد ما انضمت إلى تغلق الدولة الفاطمية كثير من بلاد خراسان مثل الديلم والري ومكران وقاشان . فأرسل جيشا سريرا تحت قيادة جلم بن شيبان إلى السند من طريق خراسان لأن معظم البلدان في خراسان كانت في نفوذ الفاطميين ، ثم وصل إلى مكران ومنها إلى اللتان - ولم يذكر أحد من المؤرخين أن جلم بن شيبان فتح اللتان متوة ، بل يدعي بنا الظن أن الفاطميين في اللتان كانوا على أصبة الاستعداد للقيام بالثورة ، وكانوا يترقبون الفرصة وينتظرون إلى حاية لهم في مصر ، فلما جاء الجيش إلى ملتان ، قام الفاطميون بالثورة ودخلها الجيش بدون أية مقاومة (٦) .

(١) اتصال الصفاء بأخيار الائمة الفاطميين الخلفاء لتقى الذين أحمد بن علي القريري ج ٦٣ وكتاب « تاريخ الدولة الفاطمية للدكتور حسن إبراهيم حسن ج ٤١٧ .

- (٢) تاريخ فاطميين مصر ج ٣٤ .
- (٣) اتصال الحنفاء من ج ٦٧ .
- (٤) تاريخ ابن خلدون ج ٢١ .
- (٥) تاريخ سنة هـ من ٢٥٦ .
- (٦) تاريخ سنة هـ من ٢٥٦ .

تكان جلم بن شيبان أول حاكم في اللتان من قبل العزيز بالله الفاطمي لأنه خطب وسك النقود باسمه . وفي هذه الآونة أي سنة ٢٧٥ هـ ، زار اللتان الرحالة الشير محمد بن أحمد بن أبي بكر المقدس البشاري وقال فيها : « وأما اللتان فيمخطبون للفاطمي ولايعلمون ولايعتدون إلا بقره » ، وأبدا رسلمهم وعدائهم تلعب إلى مصر وهو سلطان قوي (١) .

وقال في موضع آخر : « وأهل اللتان شيعة يهولون في الأذان ويتنون في الإقامة » (٢) .

وعلى الرغم من قيام الدولة الفاطمية في اللتان فإنه لم يعرأ على المجتمع الإسلامي هناك أي تغيير من الناحية الطبقية والدينية كما قال المقدس : « ليس عندهم زنا ، ولا شرب خمر ، ومن قفرأ به يغل ذلك فتقوه أو حذوه » ، ولا يكذبون في بيع ولا يبيعون في كيل ، ولا يفسرون في وزن ، يهجون الغرباء واكرهم عرب ، شريه من نفس غير ، وأخبر بها كثير ، ولتجارب حسنة والنم للظاهرة ، والسلاطين مدانة ، لا ري في الأسواق امرأة متجعة ، ولا أحد يهدلها ، ماء مري ، وعيش هن ، وقرف ، ومروة ، وفارسية معلومة (٣) .

كان جلم بن شيبان يحكم البلاد بالعدل والإنصاف ، مع أنه أظهر في البداية تعصبا شديدا نحو أهل السنة ، ورجال الدين الهندوكيين بخلاف الامويين الذين استهزأوا بالعدل والمساواة مع جميع الطبقات ، ولما فتح السند محمد بن القاسم الثقفي أعطى حرية كاملة للهندوكيين والبوذيين وسمح لهم برعاية صدور أن يؤدوا شتمارهم الدينية إلا أنه وضع لحوم البقر على أمتان أقدمي الأسماء في المابد لثيت أنها حقيرة ، فلا تملك من السلع والقرود شيئا (٤) . ولكن جلم بن شيبان هدم معبدهم الكبير في اللتان الذي لم يسه من قبل أحد من الحكام العرب ، وحواله إلى مسجد فاطمي لم أطلق المسجد الذي بناء محمد بن القاسم لإظهار مظهره نحو الامويين (٥) . ولم يكتف جلم بن شيبان بهذا التحصيد بل هدم أيضا معبدا كبيرا كان بمثابة الكعبة للهندوكيين ، وكان يجمع إلى الناس من كل فج عميق ويستسرون به (٦) . ولكنه لم يبد ذلك التعصب في سياسته الخارجية لأنه أول حاكم عربي في الهند ارتبط بمصاحبات سلمية مع ملوك الهندوكيين الجاوديين ووطد معهم علاقات قوية ، كان جلم بن شيبان يصيرا في هذه السياسة مقدرا الظروف بكل دقة ، لأنه كان من المستحيل عليه أن يعيش في سلام معبر هذه المصاحبات والروابط ، إذ كان أهل السنة يهجون به في المنصورة وكانت بغداد على مقربة من السند إذا قمنا مسافة مصر الفاطمية بالهند .

وفي هذه الآونة ضعفت الدولة السامانية في خراسان وما وراء النهر وفلتت دولة الغزنويين على أنفاسها على يد سيكتكين ابن التيشكي الذي غزى الهند وهزم الملك الهندوكي في لاهور (التي تقع الآن في باكستان الغربية) ، ثم توجه إلى حميد بن جلم بن شيبان ، ولكن جلم بن شيبان عقد صلحا معه سنة ٢٨٢ هـ ، بشرط أن يدفع له الفراج سنويا . ولما تولى الحكم محمود بن سيكتكين سنة ٢٨٩ هـ ، توجه إلى الهند وشن الغارات

- (١) أحسن التقاسيم من ٤٨٥ .
- (٢) نفس المصدر من ٤٨١ .
- (٣) نفس المصدر من ٤٨٠ .
- (٤) تاريخ سنة هـ من ٢٧٠ .
- (٥) تحقيق ما للهد للبرهوني من ٥٧٤ .
- (٦) تاريخ سنة هـ من ٧ .

الفاطميين في كل من اللسان والمنصورة إلى أن جاء شهاب الدين محمد الغزوي على رأس جيش تركي قوى سنة ٥٨٢ هـ .

وفي أيام المستنصر (المتوفى سنة ٨٧٤ هـ) كانت تغني مصر العاطية آخر أيامها إذ كان ينتشر هناك أي بركان قوي ينجر ويتس على هذه الدولة نهائيا من مصر وقد أدرك ذلك المستنصر بذكائه وبصيرته ، لأن الخلافات بين أبنائه نرا وألهم المستنصر إلى الفروءة ، فأراد المستنصر أن ينقل مركز الدولة العاطية من مصر إلى اليمن السعيدة ، لأن اليمن كانت أرضا سعيدة في نظر الفاطميين ، وكان لهم فيها نشاط كبير ودولة قوية منذ قرنين تقريبا (١) فأرسل المستنصر حية الله بن موسى المشهور بالمؤيد الشيرازي لتعود الدولة العاطية في كل من اليمن والهند والسند ، ففتح المؤيد الشيرازي مدنا كثيرة في اليمن واندمج في الدولة العاطية لم أصبحت هذه الدولة قوية منتشرة في عهد علي بن محمد الصليبي سنة ٥٤٤ هـ (٢) .

لقد ذكر المؤيد الشيرازي جهوده كلها في كجرات في ولاية بباي بجنوب الهند إذ كانت اللسان والمنصورة تحت الحكم الفاطمي في هذه الآونة ، وقد لعب هؤلاء الدعاة البمينيون أدور دور في جنوب الهند لتشر الدعوة العاطية فأسلم الآف من الهندوكيين وقيل أن ملك حننايون في بباي اعتنق هذا الدين على يد دعاة الفاطميين من أمثال أحمد وعبد الله ونور محمد الزين أوفدوا من اليمن لهذه المهمة خلال سنوات ٢٧-٨٧٤ هـ ثم اعتنق الإسلام ملك هندوكي آخر يسمى « راجاجي » في « كسبسات » وأدى ذلك إلى إسلام الآف من الهندوكيين وبهذا أصبحت ولاية بباي مركزا لانبيا بجانب المركز الأول للدولة العاطية وهو السند (٣) . لقد قلت كل من السند وولاية بباي معقلين كبيرين للدعوة العاطية إلى سنة ٥٨٢ هـ مع أن العاطية باسم الحسيني لم تد انتصحت مع موت الخليفة الأمر بأحكام الله سنة ٥٩٤ هـ لأن الدولة العاطية قد ذهبت من مصر بغير رجمة ولذلك كثر طرأ عليهم مع العاطية الفاطمي في اليمن وحطروا سنة ٦٠٤ هـ .

لقد ذكر الهند في هذا العام قائد تركي شهير هو شهاب الدين محمد الغزوي الذي طرد كثيرا من الفروء الهندوكيين ومن بينهم « برهوي راج » ملك طائفة الراجبوت في دهل وأثناء حكمه قوية في الهند مركزها دهل لم توجه إلى الفاطميين في المنشار والمنصورة وعزمهم شر عزيمة لأنه كان من أهل السنة وبكره الشيعة كرها شديدا ولكنه لم يستطع أن يستأصل شأفة الفاطميين من السند لأن الفاطميين نظمو أنفسهم سررا وقاموا بدورهم بحيث لا يعرفها إلا الأرفاء . قد اتسع نطاق دولة شهاب الدين من خراسان إلى ولاية السند وولاية أباد براديش ، وينجا في الهند ولم ينسحب شهاب الدين أولاداً ولذلك لما توفي سنة ٦٠٢ هـ انتصحت دولته العاطية بين مطالبه الخلافة وهم تاج الدين يلدوز الذي ملك خراسان وناسر بن قباية الذي ملك السند ، وقطب الدين أيبك الذي ملك دهل . ومن ذلك التاريخ بدأ عصر المالك في الهند ، وكان هذا العصر عصر ازدهار علوم وفنون في الهند .

وفي السند لما توفي ناصر الدين قباية قامت الاضطرابات والفتن سنة ٦١٠ هـ التي أدت إلى قيام ثورة فاطمية مرة ثالثة . ومن المعروف أن الفاطميين كان لهم تنظيم سرى في الهند رغم سقوط دولتهم ، كان محمد نور سورة قائد الثورة في هذه

على كثير من ملوك الهندوكيين ، وكان أبو الفتح داود بن نصر العاطي يقيم الهند في هذه الفترة ، وقد أشهر هذا الرجل بتمسبه بعبدة العاطية إلى حد أن المؤرخين « يتهمونه من الملاحدة (١) » وطبقا للملاحظات الأولية مع الهندوكيين والمعاهدات السابقة مع هؤلاء الملوك ، لم يساعد أبو الفتح محمود الغزوي في معركة ضد ملك « جي راد » في لاهور فحصل عليه نصروا فغيا شديدا ، ووجه نحوه ببشني جراس سنة ٦٩٦ هـ وعزمه وقضى عليه وحمله معه إلى غزنة حيث توفي أبو الفتح ، وبهذا انتهت الدولة العاطية في اللسان .

ولم يباي الفاطميون من جراء هذه الهزيمة ، ومن سقوط دولتهم في اللسان بل ركزوا جهودهم الآن في المنصورة القطر الآخر للفسد التي انفصلت عن اللسان في وقت مبكر أيام مهد الطوايف في السند ، والتي كان يحكمها أبو حباري ولم يستطع الفاطميون التمسك عليها حتى الآن ، لأنها كانت حصنا حصينا ، وقد شاهدنا المقدس على تلك الحال أثناء زيارته لللسان سنة ٦٧٥ هـ وقال فيها : « وما المتصورة فعلها سلطان من فرش يظنون للعباس ، وقد كانوا خطروا على صمد الدولة ، ورايت رسولهم قد وافي أبته ونحن بشيرال » . لم تحدث من الحركة العاطية في هذا الانزيم قتال « أكثرهم أهل حديث » ورايت القاضي أبا محمد التصوري داوديا أماما في منصبه ، وله تدريس وتصانيف قد صنف كتابا عدة . . ولا تظفر القصبات من فهاد على مذهب أبي حنيفة رحمه الله ، وليس به مالكية ، ولا معتزلة ولا عمل للحنابلة ، أنهم على طريقة مستقيمة ، ومذاهب محدودة ، وصالح وعفة ، قد أباهم الله من الفلو والمصيبة ، والهرج والفتنة » . لم تناول جانب العاطية في هذه المنقطة وقال : « هي فعية السنة ، ومصر الانزيم تكون مثل دمشق ، يتألفهم شهاب وطين ، والجامع حجر وأجر ، كبير مثل جامع عثمان ، على سوادى ساج ، لها أربعة أبواب ، باب البحر ، باب غوان ، باب ستان ، باب اللسان ، ولهم نهر » لا يذهب وهم على لياقة ولهم مروءة وللإسلام عندهم طراوة » .

ولم تلبث المنصورة أن سقطت في يد الفاطميين الذين كان لهم نشاط فيها مدة عهد عبد الله الهندي . وقد نص عبد الله أهل سورة لتشر دعوه فيها (وسورة هي مدينة أشاهها الخصم بالله لقوم الغرابة) وهم سكان سميرتد واسر وسنة وفرقاة وسماعا « سر من رأي » فرضا الناس سارا (٢) وكان هؤلاء يدعون الناس إلى العاطية بطريق سرى معروف لهم ، ولما سعت اللسان على يد محمد بن سبكتين ، انتقل جميع دعاة الفاطميين إلى المنصورة ومهدوا لهم السبل وقاموا بالثورة كما قاموا بها من قبل في اللسان (٣) . ولا تعرف على وجه التحديد من أي عام ثارت هذه الثورة ، ومن الذي قادها ، وكل مناضرين من الفاطميين فيها ابن الألبير ذكر في حوادث سنة ٤١٦ هـ أن القرامطة كانوا يحكمونها ، وفي سنة ٤١٧ هـ حكمها رجل يسمى خليف واستمر حكمه إلى أن مات سنة ٤٢٤ هـ . ولم تبق الدولة الفزوية قوية متينة بعد وفاة محمود بن سبكتين بل سرعان ما تسرب إلى الضعف والانتحلال ما أدى إلى احتلال السلاجقة لمل الفزويين في خراسان وما وراء النهر كما أدى في الهند إلى هزيمة السلطان عبد الرشيد بن محمود ابن سبكتين سنة ٤٢٤ هـ على يد قرامطة المنصورة . وبهذا أصبحت اللسان الآن إلى المنصورة العاطية واستمر حكم

- (١) تاريخ فاطميين مصر ص ٢٥٦ .
- (٢) تاريخ فاطميين مصر ص ٢٦٠ .
- (٣) تاريخ فاطميين مصر ص ٢٧١ .
- (٤) تاريخ سند ص ٢٢٤ .

- (١) تاريخ سند ص ٢٦٥ مثلا من قرشه ٢٤٠١
- (٢) تاريخ ابن خلدون ٣ : ٢٥٧ .
- (٣) تاريخ سند ص ٢٨٧ .

أمره ولا يرمي شمس الدين التمس (من ثاني ملوك المالكي في
دعوى) شهاب الحملات من اسمه ميروز من شمس الدين وبنته
« ربيعة سلطنة » حتى انتصرت « ربيعة سلطنة » على أجيها
وتولت الحكم ورغم ذلك لم يخل الجو من التلق والاضطرابات
لقد انتهز الفاطميون في السند هذه الفرصة « ودخلوا مسجد
دعوى مسلمين سنة ٦٣٤ هـ وتلقوا ونهبوا ألقا من الناس وكانوا
يقصدون بذلك إثارة البلبلة والاضطراب ليقيموا بالثورة ولكي
معاونتهم أعمدت بالقوة . وهكذا عاش الفاطميون سنين طويلة
يفشلون وينجحون حتى بدأت هجمات التتار على القلتان
والتصورة وتلقوا على الفاطميين ، وتلقوا ألقا منهم وسلبوهم
ونهبوهم حتى قضي عليهم إلى الأبد ، ولذلك لا نجد أي أثر
للفاطميين في السند منذ سنة ٦٥٤ هـ لقد عبد المالكي في
دهس جميع هجمات التتار ، ونهبوا أمامهم وردوا كيدهم ، ولذلك
سم يتوغل التتار في قلب الهند في حين اكتسحوا جميع البلاد
الإسلامية سا منها بعدد ودار السلام .

وأما المركز الثاني للفاطميين بالهند وهي ولاية « بمباي » فقد
ظلت الدولة الفاطمية فيها لأن العرب والأفراك الذين حكموا
في شمال الهند لم يحاولوا حتى الآن فتح جنوب الهند ، ومن
ثم بقيت جنوب الهند منفصلة عن الهند مع أن الإسلام قد انتشر
في كثير من ولايات جنوب الهند مثل « مغراس » و « مالابار »
على يد تجار العرب والتبائل العربية كما انتشر في كجرات (في
ولاية بمباي) على يد الدعاة الفاطميين في اليمن . وأمل علاء
الدين خنجي (٦٩٥ - ٧١٥ هـ) أول ملك في شمال الهند شن
الغارات على ملوك جنوب الهند ، وفتح شذايا كثيرة من بينها
ولاية بمباي ممثل الفاطميين في جنوب الهند ، ومنذ ذلك الحين
مقد الفاطميون نفوذهم السياسي في جنوب الهند أيضا ، وأن
قلت ولاية بمباي كمركز للدعوة الفاطمية إلى قرون طويلة ،
نشأت الخلافات بين خلفاء علاء الدين التي لم تنته إلى قيام دولة
الطوائف في الهند فاهضت جنوب الهند وبشكلها الملك أبو

الملك إبراهيم شاه (٧٥١ - ٧٨٠ هـ) وفي تلك الفترة نشبت
خلافات بين الفاطميين أنفسهم أدت إلى ضعف قواهم وكان من
أشهر دعواتهم في القرن الثامن شمس الدين بن عبد الله بن
عبد الله (٧٣٢ هـ) ثم سبدا على شمس الدين بن إبراهيم (١)

كان أدريس بن حسن الملقب عماد الدين (٨٢٢ - ٨٧٢ هـ)
أكبر زعيم للفاطميين في اليمن وهو الذي ألف أشهر كتب في
المعتقد الفاطمية مثل (ميون الأخبار) و (روضة الأخيار)
و (زهرة الأفكار) التي لا تزال تعتبر من أهم المراجع عند
الفاطميين . ولم يبق للفاطميين الآن في اليمن ذلك النفوذ
السياسي والتنشيط الفكري الذي جعل اليمن مركزا للفاطميين
في العالم . وقد أدرك ذلك أدريس ابن حسن كل الإدراك ، ومن
لم فكر في نقل المركز من اليمن إلى الهند لأن الهند في نظر
الفاطميين كانوا أصلح الناس لقيام هذه الدعوة ولذلك بدأت
المحاولات (٢) لم خلفه أربعة زملاء في اليمن ، كان آخرهم محمد
هر الدين بن حسن بن أدريس الذي طلب من الداعي الفاطمي
في الهند سنة ٩٤٦ هـ أن يبعث إليه بعدد من الشبان يدرهم
على القيام بدعوة الفاطميين بعد هزيمتهم إلى الهند لأن اليمنيين
لم يصلحوا لذلك ، فوافد إليه عددا ، كان من أبرزهم شهاب
كجرات وهو يوسف بن سليمان . ولما عاد هؤلاء الدعاة إلى الهند
بدأت الحركة الفاطمية بنشاط وقوة وأصبحت مدينة أحمد آباد
في ولاية بمباي مركزا لهم في الهند (٣) ولا تزال تعتبر هذه
المدينة مركز الطائفتين من الفاطميين وهم « الإسماعيلية » أتباع
أماحان و « بوهرا » أتباع اللا سيف الدين .

(١) تاريخ الهند ج ١ ص ٢٤٦

(٢) تاريخ فاطميين عصر من ٦٩٥ - ٢٧٧ .

(٣) الألبان الفاطميين عصر من ٢٦٨ .



عين...



في ابتسامة عريضة تستهين بالصحاب .. والاسيوطي القصير
التحيل العصبي العنيد التوفيق ذكرا المتفوق علما .. والشرقاوي
الطويل الرشيق الاثنيق واسمح العينين الاخلا من كل حلق
يتصيب ..

ولكن .. ماذا ترى ؟ الشرقاوي وقد كمل رأسه ينافس
الظن .. وانتاج وجهه .. وتضم كرشه .. يغني عينيه بنظارة
سوداء زائده تقريبا .. والسعالوطي بنظارة سمكة .. يزلفي
مشيته .. وحين ازاح طربوشه الذي لا يخلعه .. كشف عن
جمجمة صلاء لامة .. وابشم عن حناك غرب بالا ..

والبحيري بشعره الغني .. واسنانه الصناعية كان الملمح
تغيرا يطوهم جميعا شحوب ووجوه كذلك المهد تغيرت ملاصحه
تماما .. وزلات مياليه .. واصبح كغلايا النحل .. وغابت عن
الحقل نجوم لامة .. غربت عن دنيانا .. اين القسراوي ..

كان اجتماع رفاق الصبا .. دون افلاك سابق .. بعد ان
تفرقنا منذ خمسة واللاتين عاما .. بيضة الديك

يوم السبت ١٣ أبريل سنة ١٩٦٣ .. في كلية الزراعة
بالجزيرة .. بمناسبة احتفالها بالعيد الذهبي الخمسيني ..
التفتت بالفرسان الثلاثة كما كان يسميهم استاذنا الفطور له
مختار كلما رآهم قادمين الى المزرعة معا وقد تشابكت ايديهم
وتساندت الكتافهم فيبتسم مرحبا بهذا الثلاثي المرح النجم
رقم ثيابتهم شكلا وموضوعا ..

سميد البحيري القادم من الشمال من البحيرة .. وعبد
الستار السمالوطي التازج من الجنوب من اسبوك .. وحسن
الشرقاوي الوافد من الشرقية .. جميعهم الاقدار في مهادواحد
وفي مسكن واحد وفي زهرة العمر اربع سنوات .. البحيري
البطل الرياضي الربعة .. متين البنيان عرياض الصدر واسع الفم

والباقي .. واوب شاذي .. وحدين ؟ وغيرهم من شخصيات
لاتسي .. بل نسي .. واسألتها أين هم ؟ لقد ردحوا جميعا
.. ولم يبق منهم سوى استاذنا الفيلسوف الياباني مد الله في
عمره كما عد في قامة .. هالما على شاطئه كاتب شيزاري ..
يذب بصاه .. في ذي عياد .. نأظروا بابتسامة الجيوكونا من
خلل مستنسى نظارته يستنشق الزوان الجمال .. باحسا عن
.. سيرينا .. ويعني بها .. الطبيعة العارية ..

ثم نجد مايرينا باليه .. وكما بدأت لعبة الكراسي ..
استحبنا هارين ليخلو بضتا إلى يميني في ركن هاتين ..
سرا في الطريق الذي كنا نقطع كل يوم مرات .. فشد
شترات الستين فاصدين مظهري القلث .. فمتدى الأوت .. وعلا
الزئفان من صداد الدرس .. فوجدنا مكانه عمارة عالية ..

واصلنا السير في درب التوبة .. لنحج إلى البيت الصغير
في الطريق الواحد .. في سكة أبي زيد .. حيث كنت ألقى مهم
سهراتجاده أو عابته .. هاهو دأمازال هالما وقد شغقتجراته
.. وسلف طلائره .. وأزدهم مدخله بالطفل مولين .. فهد
نائلة حجره سيدل إلى اليمين فقلقة .. وبأل السيار نائلة حجره
حسن منطوعة على مصراعيها .. يظل منها داس أسود ..

أما حجره عبد الستار فكانما هي متوارية خيلا في التوبة
وتبان الكشافة من طلبة المدرسة السعيدية النجباء .. وأجاب
عبد الستار في زهو بلفظ القهقري .. لقد امرتدروس ونجوا
جميعا في الحياطة .. أنهم اليوم أعلم بأشار اليوم بالزئان في
الطب والهندسة والتجارة والزراعة .. كانت حجره مقلقة وفكرة
يألتج باهما الا لاستقبال شيف أو وداع زائر يظنون عتسده
سادات في الدرس وحل المسائل المعقدة تنظلمها فترات لزويج
حينما يارقي إلى كائن يمزجهم مصلطه .. وحينما
بالصراحة العرة .. اسد كما اتفق .. وأحيانا تغلب الدروس

إلى شجار لاندري له سببا .. لانهماي أن يتدخل احدفي شئونولوا
كان جد حبه السلام ؟ ذكرهم بالاتفاق التي ابتشها لكم بالبحر
الصيني ليقلعها كل منهم شجارا أمام مكتبه .. لقد قلب ضيعة
إن الكتب له بطق التسخ .. أصل لندنايا .. كاتبة تجميل أيد ..
وأصل لأفرك كاتك نوت خدا .. وعلق تحتها سجادة الصلابة ..

وطلب حسن بالثالث .. إن الله جميل يحب الجمال .. وعلق
تحتها صورة فنية له في موقف تمثيل وقد ولف حاجبه الإيمن في
نصف ابتسامة ..

أما عبد الستار فقد اختار بالقافري .. فخلصا على الله ..
ولرح كل منهم بشعاره وكأنه كان يفكر مصيره ..
وأقارنا الضمنا إلى شاطئ النيل فولمت أقرارنا على ثلاثة
فضولية تشكل هيكل ثلاث حمادات يسهل أثرت الفرسا بالدخول
حيث جلستا تحت أشجار الكاوبر اليابسة على يده خلوات من
ماء النيل .. تعلم في حنو .. وتستمتع بموسيقى النور الخالد
وشهد بين أن وأن سرا من أبي فردان الإيبي الرابع وهو يعبر
سابقا فوق صلعة النيل في سكتين متتلعين ورا .. فأنه مرفرا
باجنعة السلام ..

ودخل الساقى فطلب حسن .. بعد أن أودع صبيحة الكهرمان
جيبه .. وسكى بالصودا .. وأتاني عبد الستار يطلب لهدوء سادة
بعجة أنه مريض بالسكى فاقسم عليه حسين ليشرين مع وسكى
.. في صحنه على حسابه وعظمت الطاملة بالتل .. أما
سعيد فاصر على الشاي بالحليب لأنه لايشرب للتكر ..

وقع حسن كعبه يربلها بتدق ومزاج وكأنه يقلعها ..
منفصلا .. في صحنكم جميعا ياترى هل ترى بضتا بشي مرة
إخري ؟ وأشد عبد الستار وهو يصعب الصودا في كفه .. أتا
الفرق لما غولي من الليل ..

والبحس حولي عن جانيه الإيمن ولوى مصمه يكشف عن
الودى في سامته اللبية البديعة ذات السواد الأتيق .. ثم
أخرج عليه ذهبية رفيعة من عدايا خلق القليل سحب منها

سجادة البسها في مسم كهرمانى .. وقله يرق في خنصره
خاتمه الماسي السوتير وهو يشمل السجادة ويثقل أغاسها في
للة متسلا .. أسيتم شايبة ؟

وتمثل لي طيف عقاله الفرسا السجاء في ملاهنا اللف ..
كانت حلوة وقبية .. أين هي الآن ياترى ؟ وكيف أسي جمالها
وفوقها ..

سلم على عيت الشيايب .. أيام لن تكدر ..
واتني عنتي الفتنة لي استسلام وحط على غصن فوفنا
مصلودان تناجان .. وبعد عبد الستار يشي منسما .. العينة
العجب والعجب الحياطة .. هو من سرحتها سر النواة ..

وبصوت أجنى صاحتك تكلم سعيد .. ٥٩ مسسة ياخترم
مرودا زى الهوى ؟ .. وأحسونة كيف حالك ؟ فقال حسن
متلا على جانيه الأيسر ورفع حاجبه الإيمن فلا .. أتا الآن مدير
عام .. ومرحش وكالة وزارة .. ادعوا لي .. فعاجله عرس ..

طق في حركته .. ففادها حسن بقله .. صيرك .. أتا لم
أصل إليها إلا بعد ممر طويل في حسرط لانتني مع الآلات
والسموم وعلى حساب صحتي .. فبضط وليعة ويواسير الله
لايريك .. ثم تحول إلى عبد الستار فلا .. سمعت أنك فعلت

من وظفك التدريس بجهة سراج .. صارحتي بأيدله أعازلت
فأنا ؟ .. وعيس السالوطي وانتد .. ألدرد برغم من جهله
أنا لم أقصبل بل اسقلت واشتعلت بالتجارة في محاسن الفن
والبحل وكسبت كثيرا وخرت كثيرا .. وأحببت كثيرا ..

وخرجت من المولد إلى حصص مريضا بأصايب وانتهى بي الأمر إلى
إطلاق لعيتي لكفاية أفس .. واعتزلت في صومعتي بسلج بيتنا
القديم في أسيرف .. أعيش في اللهي مع المتني وشوقي ..
أزوز من الفران العظيم .. ولكن تكبتي الكبري كانت في

الزواج .. كان لحظة المرا

وأشاع حسن بيده مضطحا .. شرك لأخلاص عنه .. وتابعه سعيد
.. خير لأيد عنه .. تصورا إلى أعمل في مؤرنتنا بأري
وأولاني يعضون في مدارس الاسكندرية وأعيش حالاً في سار

دائم بين ميل وأولاد .. ثم نقر إلى أصابعي الخالية من كل شيء
فأنا .. لا زوجة ولا ولد .. أتلى أخطا يا شامبور .. بأبعد
شويتبور .. غير أني لم أدم على تركي الوطاف بعد عدة واجنة من
تخرج .. فكل كان ضربي لكمدري الوقح اللف ونابيه بهد

القبضة الصربية أمام مريوسه درساً لهم في الكرامة والاحسة
خير لي لأعود إلى أرفي الأشجاد وأجمل منها جنة ..

أسمعوا .. بعد أنه أجد التسليم .. تعالوا بنا تسافر خدا
بربطة المعلم لفضة .. يومين عشا بين أشجار الدنجر المطيعة ..
تسم عبيد زهر البزقل وشذى الورد .. وأكل الديك الرومي

بلا من الصيغ .. سرون أن أأخكم حين تساهل القديم بأيمن
.. فاضكر حسن بأنه سيكون في وداع الوزير قبل سفره إلى
أندونيسيا فطرح به سعيد وألقه بها يعيش ممثلاً وتعلل حسن
بأن الدنيا مفرقة تعيش فتضاه سعيد كاتلحج .. بل لي لفاق ..

ثم قام مستأذا للصلاة في أقرب مسجد وهو يشتم .. ألهج الله
أنتي لم اتعن لغير الله ..

وصفق حسن بطلب دورا لانيا من الوسكى لثلاثتنا ..
وجا .. ماسح الإحذية يعوم حول عبد الستار ويرنو إليه وهو
يدق على صندوفه كأنما ليج غبار الصيد على وجهه وحذانه فمسه

إليه لدمه في استسلام وهو يتهد وقال الفلام .. ثم أقال للفة
منذ الصياح .. وتول صوت البلاع عنه الجواب .. ياما واما
الهوى لروح فلوب بأخال .. وأنتقل عبد الستار عنا في حديث
حاسس مع الفلام .. وأخذ ينثر بأبعبه على المائلة تقرات بالغة

تحرر كذا ماسح الإحذية فأخذ يترن في خلوت على ألقاها بأغنية
فها حرة فحرة .. حنين إلى الأمل والوطن والعيب .. غلني
عساك إذا كنت مسافر غلني معاك .. ورحنا تنكر إلى مذ النيل
الجارى في سفر كانه نهر الحياطة ..

وجاء الساقى بالكؤوس .. واخذ عبد الستار يرفس كاسه بيد مرتضه ويشير اليها منتحدا .. يساقى الخمر في زكوسكما .. ثم ترجعها دفعة واحدة وقال متلعثبا .. الوسكى يتسلسل الانسان في حالة انعدام الوزن .. كانه معلق في السموات .. وفي الفلام في صندوقه يملأ انتباه عمله فهبط صاحبا من سلالته واخذ يقلب جيوبه منتحبا عن فرس للفلام ، حتى اتقده حسن من ماله ..

واقبل سعيد وعل وجهه نود الايمان فلهوم عبد الستار - الهوى هوى الله .. وفانا سعيد بجنحة القديسة .. سلام الله على الانعام .. لقد عدتم بي ياخضر اربعين سنة الى الدوا .. انى سعيد بكم .. ماعلق عاقلة الجنين !

قلت .. لقد حرصت على حضورى الى الكلية اذوم ان اصعد الى فرسى القديسة بعيني القسم الداخلى السابق لاستبعاد الاكرابات وحين اطلعت من نافذتها على اشجار العديسة تذكرت بلبل كان يشجيني تفرده في سكوت الليل .. كان في ترجيعه تحنان روح شاعره ..

وتناول عبد الستار كاسه يرثف لمعاتها وتكلم الوسكى .. لم يكن في حساب خائب مثل ان يعطى حفيل اليوم لولا سبطين من اسبوق لزيارة ابن اخى الاكبر اخيه وهو مدرس بالكلية فلعلى اليها .. وكان لا يبه دمه الله .. لكسبة حين نقشتها على قلبى دموع غالية من بنات الهوى .. احبته وهو طالب في ثانوية اسبوق وقرقا معا في عشق عميق والقلبا على ان تنوب ويتزوجا .. وكانت له جمعت ثروة من جيوب عمه اسبوق .. وما اذراك ماعند اسبوق .. وانقطع اخى اليها عن البيت والمدرسة وكنت اذهب اليها في االى لانتزعه من احضانها واعود به الى امى .. واصلته المدرسة وراى عى عشق الهوة التى كان يتردى فيها فحزم امره نحو المار الذى كاد يلعنى بالاسرة فاعلده الى بيته وانطه بوقيلة صليبة يدبون للديرة ثم زوجوه من ابنته .. وظل حارسا على سلوكه بعد ان مالزاه بتقلب الفوائد وخدامين .. ومهد السنين واخلف بقى اجمه وحيد ولا بلغ السابعة من عمره صبيته فصارت يوم صبيته الى شارع الطران للزفة فمرت بنا عربة ثقيمة المتوازية طيفة اخى الى طريق زنتها اليومية الى النيل .. كانت عربة ابيه مذهبة الحوائى والمصايح لجرسها رنر راضى كراب طاسا بالغ العرسوسى .. يعرفه اهل اسبوق مع وقع حوار صانها الفحل .. ولحنتا فالوقت العربية ودمتنا اليها .. وانطلقت منا الى الشاطئ .. واجلست الصبي على حجرها وقد ادرت من ملاحظه انه ابن شقيقها القديم فجلعت لتحفته ونقله وفسد سحت عينها بالدموع .. وفشينا وقتا عاطليا في زنتها ولما عادت بنا العربة في المساء الى الديرة ايت ان نودعه قبل ان تشتري له حملا من الهدايا الغالية القيمة من القناس والحلوى وما ان انقضى ذلك الصيف حتى باعت بيتنا وعربتها ورحلت في دنيا الله الصليبة .. وعلق صمد متنجبا .. وهل للفايسات قلب ؟ ..

فاجاب حسن .. فحرفت الى القاهرة من الزلازيق يسوم ٢٣ المسلى بسنة ١٩٢٧ اتاه طلة الصيف المدرسية لتسبور الاحتفال بدفن سعد زغلول في مقبرته الاولى بهي الامام الشافى فرايت دلا من غربات الحظوظ تصل عدديا من زولات حى البلاء في وجه البركة في ملاسين الفلانة يسكن بتناديل العدد متجهات في شبه مظاهرة الى مقبرة الزعيم يشاركن التمشيد في شعوره بالعلن وغرفان الجميل - ويمتلح العباس التيسيل الصادق الذى رايت يومها في خليج صغير من بنى سويليكاد يسقط اياه وهو يسير في اسراد شيخ جثمان سعد ليرسوه الى متواه .. وعاد سعيد بقلوب - لم انتجب ماصور الحنين مغاراة في احدى الجبال عن حديقة حيوان لندن .. اذ زارها يوما وجل على كورلا في عذاب التبت لهما في بظفيرة ثود من ليرن انتبت جعل يحدهو ببناء الرماة في تلك الجبال .. واهتاج الثور

الحنين واخذ يتطلع الى الرجل لايعول بصره عنه ويشير وراءه اينما اتجه حتى لحد الكان .. وصام الثور عن الطعام حتى فضى .. واعتدل حسن في جلسته وهو يهز راسه شامدا وقال .. لقد ذكرتنى جكايتك بقصة حين اشتركت في الفصل الاول والاخير منها وقلت بدور القاتل من غير عمد .. ثم انتهت واخذ يسرد وهو يلثم كاسه رشفة بعد رشفة .. كان يسكن احد طابقي منزلا بازلزاقير أسرة واحدة من اب موقف وام ولات بنات كانت صغرهن مدلة الاسرة ولي مثل سنى فقد ولدنا في شهر واحد ورضعنا من لدى واحد وقد اسموها احسان والسونى حسن .. ونشأت احسان مفرقة بالصينها فكتبت اصعبها في امسيات الخسيس بالذ والديها الى سينما ابولون الوحيدة اذ بالديانة كان شغفها بروايات الحب وهي في سن الرافهة بقدرشفي بروايات البطولة .. وكان امام بيتنا دكان كواذ يعمل به صبي جعيل الصورة نظيف اللبس مفرم مثلها بالصينها .. ونشأت بينهما علاقة حب لم تعطها الا ليلة دخلت المنزل فصبغت لى بنى السلم احسان وعبداه في حالة تلبس وعشاق .. واحترت هل ابلغ اهلها ؟ ..

الى ان اكتشف السر بظهور لراضى العمل على احسان - ومن يومها لم يتقطع حرب الفتاة وصراعها حتى جاء يوم اختنا فيه احسان - واخفى عيده .. واصر الاب السكين على الاحتساب ابنته قد نوبت .. وكانت هذه الفضيحة سببا في نزول الصبي عليه فاصيب بالمالج ولم يلبث ان تولى .. ولى صيف سنة ١٩٣٥ دعانى صديق عبيط الى سهرة خمرآ في شقة الهامه ساجدة مصر الجديدة استضاف فيها صاحبتة مارسيل فطلبها اخرى تلازمها كاختها تدعى عايدة وعرفها بى هل اثنى زليمة الدكتور حسن فلبت بجنبتها في دلال .. طيب روحاى صبرك ؟ .. ولقد السرة طابا عايدة مفعورة تفرغ بطنها وتسلم الساقين عن وجهها .. وتصلدت الى جاني لم فتحت عينها الواسعتين الوديعتين تتعالي قللة - اريك باحسن .. انا اناك احسان ولا كيف لم تعرفي ؟ ولم تم ليتنا وطلقت سائلتي عن اها واكتها .. وعرفت عليها ان اسعى لعودتها الى اها بعد ان تزوجت اختها زوجا موقفا ثابت يصار الى ان تظل في نظره ميتة مكتوبة بان تقيى على صلة بى .. وان اخطر اليها صوره .. عرفت انها ان عيه اخل بملها بعد اجهاضها حتى حكم عليه بالسجن في جريمة سطو سينمالية .. وهنا تعجل لى لدى ططر هذا الافتراح الشيطاني على نفوس الناس ..

وكانت لدى اى صورة تجمع افراد هذه الاسرة العزوبة لعضلتها اليها .. واغتخطتها بملعة تاملها ونفستها وتلبسها وتبكي .. واتصل بى صديقى الدكتور بعد ايام يلومنى على هذه الصورة لئلا تن عايدة لائل ولا تهتم بنفستها وانها عرفت في حزن عميق .. حتى ضللت بها صاحبها مارسيل لانها اخرجت عن العمل وكسب القوت واندمعت على الشراب بلا حساب انها تنتشر ..

وفي صبيحة راس السنة اعطينى رلين جرس الهاتف لتواصل من سيات حبيبة بعد سهرة رافعة الى الهرم .. واذا بصوت صديقى لطيب يعنى الى عايدة .. ظلت اسمى تترب وتثرب حتى سقطت فائدة الوعى .. سقطة لم تلق منها .. وتهدد حسن وقد خالق تلسه .. ولقد يعقب السيجارة من صممه بعد ان تخرج عاتقلى الى كاسه .. واخذ يرده الاولة .. والثانية .. والثالثة اه اه .. وصاق للساقى يؤدى عتا الحساب ..

ولما نرى الهوتا .. في طريق العودة .. يطفى ونبية .. اشلا حنين طاحتين .. وقد بدأ غير بعيد يرح الصقارة لالاد .. كاته حارس القاهرة .. وفي ثوبه الثالثة المصقة .. ودع بضنا بضنا .. قيل ان بلنا الفلام ..

مفهوم الحداثة

عبد

شعرنا المجدد

بقلم : عنالي شكري

ARCHIVE

منسجمة مع وزن لاذية « يطرب الطبع لا ينام » يطرب الطبع لا ينام »
بصفاته ، كما يطرب النهم لصواب تركيبه واعتدال نظمه «
ويجب أن تكون القافية « كالسعود به المنتظر ، يشقونها المص
يعف واللفظ بقسطه « لا تضرب في فرحها ولا يستثنى عنها «
ولا يجوز أن تسلسل أبيات القصيدة وتصل أواخرها بأولها
أن لفظاً أو معنى ، فينأ ، القصيدة يكون على البيت المستقل لا على
وحدتها ، إذ فمن الواجب في الشعر أن يقوم كل بيت بنفسه
غير مفتقر إلى غيره » كما يقول صاحب مقدمة شرح ديوان
الحماسة (ص ٩ - ١١) .

ويضيف أبو حلال العسكري : « ليس الشأن في إيراد
المعاني ، لأن المعاني يعرفها العربي والمعنى والفروى والبدوي ،
وأنما هو في جودة اللفظ وصفاته وحسنه وبهائه . ونراهنه
ونقائه ، وكثرة طلاؤه وماله .. وليس يطلب من المعنى إلا أن
يكون صواباً » . كذلك يقول : « وأما تفاصيل النسخ في
الإنشاء وصفها وتأليفها ونظمها » (راجع كتاب الصنائع
ص ٤٢ ، ص ١٤٦) ولقد كانت النتيجة النهائية لهذا البراء

يعتمد هذا المثال بصورة أساسية على مقدمة لويس عوض
ونارك الملائكة في ديوانهما : بلوتاند عام ١٩٤٧ وشظايا
ورماد عام ١٩٤٩ . ثم يستعين بمراسلين : الأول للشاعر على
أحمد سميد « أدونيس » نشرت بمجلة شعر عدد ١١ والأشهر
للشاعر صلاح عبد الصبور ، نشرت بـ « المجلد » عدد ٥٩

بالرغم من أن حركة الشعر الحديث لم يكتمل عودها بعد ،
إلى أن خصائص تكوينها لم تبلغ من الوضوح درجة عالية
تتيح لنا أن نبين معالم تطورها التاريخي ، فإن بعضاً من
لستوهم عملية إيجاد «حيثيات القضية الشعر الجديدة» راحوا
يرتدون للنسوة المورخ تحركات التجديد في الشعر العربي
حتى يشقوا أن الشعر الحديث هو امتداد طبيعي لتاريخ شعرا
العربي . ثم تواضع فريق منهم فلم يبحث عن مبررات الشعر
الجديد في جذور التراث القديم ، بل اكتفى بأن يرد الحركة
الجديدة كلها إلى محاولات قريبة في الشعر الكلاسيكي والتشعر
الشعري .. إلى بقية هذه التسميات التي تعنى تحسراً ما في
الوزن أو القافية .

كان من نتيجة هذه النظرة « التاويلية » - سواء ما ترجع
بنا إلى أبي نواس أو ماتكني بلعبد أبي حديد - أن تكون
لدى بعض الشعراء الجدد ما يشبه اليقين من أنهم خطبوة
« حتمية » في تطور التشعر العربي .. كما تكون لدى أنصار
الشعر التقليدي ما يشبه اليقين من زيف هذه الدعوى .



أما بعض الشعراء الجدد بأنهم سلافة نقية لأبنائهم شعراء
العصر العباسي - رواد أول حركة تجديدية في الشعر العربي -
ذلك أن هؤلاء الشعراء العباسيين قد نشأوا في بيئة يقول
ميراثها النقدي أن أجزاء النظم يجب أن تكون ملتصقة ملتصقة

النظري ان تصلبت ثرايين الشعر على مجموعة محددة من
الافراس والعياني والادوصاف والتشابه والاقوال - وعلى الشعر
العربي - قرون اسيرا للتشابه والتكرار - يقول غزالي
يراعى - احد المؤرخين لحركات التجديد في الشعر العربي -
ان « كان من نتيجة انهاء الشعر الى الحديث من الاحكام العامة
والسلطات الاجتماعية او الدينية القائمة دون اضعاها الى تأمل
ذاتي على من الشاعر ، ان تضاعفت التجربة الانسانية الشاملة
من الشعر العربي ، وكانت تعدد التجربة الذاتية وبطوار التعلق
والصراع ، كذلك تسمرت الكلمات الصادقة وكثرت الوقايف
المتعلقة بالمسرية ، وعلقت التسمية القدرية والخطابية على
الشعر ، واتجه فريسي كبير من الشعراء ، نتيجة لعدم تعذر
وجدانهم غالبيسا ، الى طواصر الاشياء والفلس ، فاكثروا من
اوصاف الطبيعة ، صغروا مظهرها في كثير من الابحان ، امورا
ثائمة بنفسها تكاد لا تربطها بالانسان آية عذالة ، واعتبروا
المراة جسدا ذا مفان واغراءات اكثر مما اعتبروها موقفا تفسيا
للرحل ،

والذين خرجوا على ما قدمنا كانوا قلائل ، وكثيرا ما وعموا
صد سلطيات اذا ما دخلوها ، هذا هو النتائج النظرى الذى
تتطلب عنها آيا ، التجديد في الشعر العربي ، النتائج الذى عبر
عنه الشيخ ناصيف اليازجي بقوله :

« اجل الشعر ما في البيت منه

سرابية لكثرة او لسوء لطف »
جا ، ابو نواس وابو تمام وابن الرومي والكتني وابو العلاء ،
وابن سينا .. جاورا بالثقافة اليونانية والبيانية الصرية الجديدة ،
فاثرت في وجدانهم هيكل القصيدة العام ، فلم يعد ثمة ضرورة
لان يستعمل الشاعر قصيدته بالكوف على الافلاك (كما طاله
ابن قتيبة) ولم تعد به حاجة الى يتجشم عبء الوصول الى
المتكوح على الناقلة ، بل أصبح المدحور انصميم ياتون الى
ان يصلهم شعراؤهم بماكان يوصف به اليهم (التمدد) وفقرت
معايلات جديدة لتوحيد موضوع القصيدة « بتناهي من خروج
المعنى الارسطي والناقلة اليونانية اصلا ، مما هدد قائمة
وحدة البيت بالشعر (ساعد على ذلك ايضا التحليل النظري
والفكرى لبطي الشعراء ، كابي العلاء وابن سينا)

كذلك دخلت على لغة الشعر الافلاك اليونانية والفارسية
لاحتكاك اللسان العربي بالالنة الجديدة ، كما تسببت بعض
الافلاك الفلسفية والطبية والدينية والعنافية وكثير من
الافلاك السريية ذات الطرائى المستعذلة ، ولادة العنصرية
الجديدة ، ويقول غزالي يراعى « مثلا صدور السفلوة العنصرية
سرت في الاوزان وعسفة جديدة لتحل ان يخرجها من نظامين
التقليدى ، فافار المولود على البحور القديمة يستخرجون من
عكسها اوزانا جديدة فاما السستيل مغلوب الطويل ، والمتمد
مغلوب المديد ، والمنسرح مغلوب الصارع .

وقيل ان آيا المتاعية اخترع اوزانا جديدة ، وان لابي نواس
قصيدة خرج بها على نظام الاوزان الصروفة قبله ، كذلك حاول
بعض الشعراء الخروج على نظام القافية الواسعة الوجودا
فيها فيما لا تحتله موضوعاتهم الجديدة ، فظهرت الزوجات
ولعل شمسار بن برد هو اول من نظم التزوج ، ثم تبعه
ابان بن عبد الحميد فظم كليله ودمته ، ونظم الاخيرة ليس
من الشعر في ثوب الا هو انشبه بالاراجيز النحوية والطبية ،
كذلك نظم ابو المتاعية فيه ارجوزته الشهيرة « ذات الامثال »
وهي من بدائمه ، ولابن اكنس مزدوجة طويلة في دم الصبوح
واخرى اطول منها في سيرة الفضل - فظهرت ايضا السطحات
فظموها مضغبات ومثلثات وفنظنوا فيها - ولم تقف معاولة
التجديد عند تنوع القوال بل تعدته الى اساطيرها ، وبذكر

ابن رشيقي في كتابه (الصفة) مثلا من آبي نواس ، كما يثبت
البيلاطى مثلا آخر في كتابه (ابحار القرآن) ، كما يثبت
ابن سنان الخلاجى مثلا لاثا في كتابه « سر الساحة » .

ولم تكن هذه الحركة التجديدية في الشعر العباسى يعزل
عن دعوة تجديدية في اللغة ، كان عنسالك ابن رشيقي يقول
« كانوا قديما اصحاب حيام ، يتنقلون من موضع الى آخر ،
لذلك اول ما تبدأ اشعارهم يذكر الدليل ، فنكلك ديارهم
وليست كابية العاضرة ، فلا مسمى لذكر الحضرى الديار الا
مجارا لان الحاضرة تسفها الرياح ولا يسوحها المظر » .

وكانت هوامم الابل لكثرتها ، وعسقم غيرها ، ولم يكن
احدم يرش بالكذب ليصف مايس عنده كما يفعل المدحون ..
وليس في زعمنا هذا ولا من شرط بلدنا خاصة من هذا كله ،
فالواجب اجتنابه الا ماكان حقيقة ، لا سيما اذا كان المادح
من سكان البلد المدحوج ، يراه في اكثر اوقاته ، فما الجبج
ذكر التساهة والقالة حبيسة - (راجع كتابه : الصفة ، ج ١
ص ١٥١ - ١٥٢) .

وربما لا يختلف احد في ان الحركة التجديدية الثانية التي
كان لها الرما في تاريخ الشعر العربى ، هي الحركة
الانسانية ، فقد بدأ في الوشحات صائرا بما كان منتشرا في
جنوب فرنسا - منذ ذلك الحين من شعر يشبه بالوشحات - بقلبه
وموسمواته - وهو شعر التروبادور . وان كان المرجح ان
الوشحات في عسمة الفن قد بدأت منذ نهاية القرن الثالث
الهجرى - وقسم الوشحات من ناحية اوزانها الى قسمين :
اولها جا ، على بصور الشعر العرولة ، والثاني خالف الاوزان
العربى ، ولم يضع عروضي الشعر التقليدى . ويقول ابن خلدون
في معلقته انه « لا شاع ابن التوشيح في اهل الاندلس واخذ
به الجمهور سلاسة وتنسيق كلامه وترصيع اجزائه ، سجت
العلمة من اهل الانصار على مثواه ، ونظمو في طريقه فلفهم
الحضرة من يجرى على يولوما فيه اعرابا ، كذلك ، احدث اهل
الاصغر تحليل على غير من الشعر في اعرابى مزدوجة الوشج
شعرا ية ، يفتنهم بالحضرة ايضا وسعد عروض البلد »
س ٥٩٦ ، ٥٩٨ .

ومنذ نهاية القرن التاسع عشر نستطيع ان نوجه ظاهرة
التجديد في بطي مانتية فرنسيس مراثى العلبي (١٨٧٢ +)
واحد غلوس السديقي (١٨٨٧ +) ونجب العسداد
(١٨٩٩) .

وكان تجديدهم عضورا في البداية على التمدد على
« موضوعات الشعر القديم .. وفي هذا المعنى يقول العلبي :
وشبح مع راي نظرى ونسرى ايساب وطبعه شر الطبع
اوى عسداد مطروفا كثيرا ، فقلت نعم ببطرقة اختراي

اما السديال فقد رغب في التمسرد من القافية والتسلاص
بالوزن ، وسسجل على نفسه انه اراد يوما ان يظم ديوانا
يشتمل على ابيات طردة ، فنظم اربعة منها ثم اصبك ،
وعاضى ذى الاربيات :

ساعة البسمة منك شهر وعام الوصل يعنى كانا هو ساعة
اتمم الليال الطويل صباية وتحنى لنجوم ذى تليفك
ويغنق منى القلب ان ميت الصباية ويذكرني البدر الشمر محبات
الايشعمرى كم يقاضى من النوى واصحسانه قلب يذوب تحلا
تتطلب به هذه الابيات الاربعة ثلاثة اوزان الاول من بحر
الغفيف ، والثاني من بحر الكامل ، والثالث من بحر
الطويل . وهذا التعاقب في الاوزان على هذا النمط لم يعرفه
الشعر العربى - فيما أتتد - من قبل .

اما الشيخ نجيب العسداد فقد كان اكثر تجاوبا من زميله
مع روح العصر فانتد الشعر المتمثل ، لا عن تقليد اعين للشعر

الغربي ، (وإنما من أدراك صاف لاهية مايك أن تما لجة الشرحية أو السرواية الشعرية من موضوعات ، ولا تلمزم الشاعر من إبداع وإمام شامل يميل النفس البشرية ومواقفها ودقائقها .

(راجع الجزء التاسع من مجلة البيان سنة ١٩٨٧ - ١٩٨٨)

ولقد أصاب العداد - طبيعة الحال - ال الشعر ، ضرورات الدراما الشعرية - وتعاثت صيحات عديدة في التجلت العربية العاصرة تدعو إلى نيل القديم والاخذ بالجديد واتجاه أساليب الشعراء الغربيين ، فيقول شياطين في مقبلة المقتطف (يناير ١٩٠٢ ص ٢٤ - ٢٧) : « يظهر أن الشعراء - آخر من يلكر في خلق القديم والتزيين بالجديد في العبارة - فمن كل زمر الشعراء أو المتشاهرين الذين ينظفون الشعر أو يدعون النظم لا تكاد ترى واحدا في الملة يحاول مجازاة العصر وتبيل القديم والتباس الجديد .. شعراؤنا فضاو أيامهم في مدح فلان وذم فلان ، وإذا خطر لأحدهم أن يصف منظرأ طبييا ، أو حادثة ما ، يصف كما سمع من هذا ذاك وقلمما يحكم وصله ويتق في التفصيل .. وما يواخذ شعراؤنا به أن يذكروا في فصائهم أسماء أو في بلاد العرب بل يروها بل ولم يروا أحدا رأها ، ولو انفسر الأمر على ذلك لكان . ولكنهم يجعلون مواقفهم وطبيعة أرضهم ، والقبيلة .. وإنما أكثر شعراء العرب ذكرا لها قسم من بلدانهم .. فما لشعراها يطولون الوقوف على الأطلال ، ومالههم وذكي الشيق والأبلى ودارية وادنى الفضا وهم لا يعرفون منها إلا أسماءها »



حركة التجديد في المهجر - الشمال والجنوب من أمريكا - نبت في احضان النكسالة والشعر الغربي . « وإلى أبرز التأثيرين على القديم جبران خليل جبران وفيضاني نسيبة » وتستهدف لودها مفهوم الشعر وعناصره الشكلية والوضوعية .

لأنهم من حيث مفهومه أصبح رسالة سامية يتنزلها الشاعر من عالم الروح ليؤديه بين الناس كما يقول جبران ، أما النكسة فليست الملائكة جامدة وبيانا وبدعا ومنظفا وإنما هي ترجمة للروح والحياة . أما الأوزان فيقول نسيبة يسميتها « أن أول ما أبعد عنه في كل ما يقع تحت نظري باسم الشعر هو نسبة الحياة ، والذي آمنه بنسبة الحياة ليس إلا انكسار بعض ما في داخلني من موائل الوجود في الكلام النظم الذي طافله ، فإن فترت فيه على مثل تلك النسبة أفقت أنه شعر ، ولا عرفته جدادا - وإلا ذلك ليس ليخمنني بأوزانه الحكمة ومفردهاته النسقة وفوائده المخرجة » (المزمار ص ١٠٦) وفي مكان آخر يجهر بوضوح « لا الأوزان ولا القوافي من ضرورات الشعر » (ص ٩٥ - ٩٦)

وتطور القصص الشعرية عند شعراء المهجر ، وتعددت جوانبه أو أوالته . ويقول محمد عبد الفتى حسن : « يجب أن يترك شعراء المهجر تقليد شعر آبائهم ليكتفوا شعر الغربيين في الزوايه الجدد . ولقد كتب جبران وأمين الريحاني من الغربيين كتابة فنتت شباب الإقطار العربية ، فانبوهوا وشغوا بطريقتهم . ولقد يكون في الشعر الشرقي ما في الشعر من حيصال ، ولكنه حلو من قيود الوزن والقافية . أما الشعر الشرقي ففيه القافية التي تتنوع من مطلع إلى آخر وفيه الخيال الشرقي بالطبع ، ولكن ليس فيه الخضوع للتفصيلات التي وضعها الخليل بن أحمد »

كللك فالهجرينيون يراعون وحدة البيت ، ولم يحترموا استقلاله ، بل حاولوا أن يجمعوا أبيات القصيدة كلها في وحدة مكتفة ، يكون البيت فيها جزءا حيا يكاد يستند قوته ومعناه من اتساعه مع سائر الأجزاء . وقد ساعدهم في ترابط أجزاء القصيدة ما طعموا إليه من تطوع الأوزان والقوافي وتلينها .

وإذا نحن تيمنا امتدادات الاجتهاد الرومانسي والانبااء الرعزي ، فسوف نلتقي مثلا بالياس أبي شبكة يقول في مقدمته « ألقى الفردوس ، أن الشعر لا يحد ، فلا يقاس ولا يؤزن ، إذ أنه يصير عن الحياة ، والحياة لا حدود لها ولا مقاييس » وسوف نلتقي بسعيد عقل في مقدمة « التجديدية » يؤكد أن الشاعر الحق لا يكون له أفكار وصور وعواطف قبل النظم ، وفند النظم ، بل يستحيل عليه أن يكتب شعرا إذا توافق له شيء من ذلك (ان عناصر الرعي لا تلعب في الشعر الـ دور) .



يستطع أصحاب النقرة - التاريخية ، في عرض قضية الشعر الحديث أن يضيفوا كلمات الفللولي « ما كل مؤزون شعرا ولا كل نظم شعرا » ، كذلك الشعر لا يذهب بحسبته ورواه أنه غير منظوم ولا مؤزون « أدباء العرب : ج ٣ ص ١٧٢) . ويستطيعون أن يستشهدوا بترجمة النعمان فريد أبو حنينة للآبث وترجمة على أحمد باكثير لرومي وجوئيت ، وديوان « باتولوت » للويس عوض .. إلى بقية هذه القائمة التاريخية التي يودون من خلالها أن يثبتوا نسب الشعر الحديث إلى الشعر القديم . وهي محاولة تؤدي - كما فلت في حماية الحديث - إلى أن يتكون لدى بعض الشعراء الجدد ما يشبه اليأس من أنهم خلوة « حنينية » في تطور الشعر الغربي . « كما تكون لدى أفاضل الشعر التقليدي ما يشبه اليقين من زيف هذه الدعوى »



والحق أن أفاضل الشعر التقليدي مملوون إذا لم يهواو رابطة قوية بين أشكال الشعر القديم والشكل الحديث .. ذلك أن الحركات التجديدية منذ العصر النعيمي إلى نسيابة الحرب العالمية الثانية لم تطرح قط على جوهر التراث الشعري القديم . فانه مهما غيروا من موضوعاتهم وتلاميذوا بالأوزان وبدلوا من وضع القوافي ، فإن المود العربي ظل مسكرا على جميع تلك الحركات التي كانت - بتجديده - حقا ، ولكنها لم تكن «حديثا» أبدا . والشعراء الجدد مملوون أيضا إذا هم تمسكوا بحركات التجديد السابقة عليهم كمجرد تاريخي لحركتهم ، ذلك أن سلطان القديم كان ما يزال قويا عليهم من ناحية ، وعلى النجتم من ناحية أخرى . فكان الكثير من أمالهم الأولى متفرا إلى حد ما بالقوافي القديمة ، وكان السلوك العام متفرا إلى حد ما أيضا بتلك القوافي ، وكان المجتمع مهيا لاستقبالهم إذا امتروا بنسبتهم إلى التراث ، فقلوا بأنهم امتداد طبيعي للنقمة .

ولذالات هذه النقرة « التاريخية » قضية الشعر الحديث فترة من الزمن ، ولكنها أبت حدها الحاجل ، ولم تعد بقدرة على تبرير حركة الشعر الحديث .

من هنا لا يمكن أن يكون الشكل خالداً وفق حتمية معينة ، ولو صح العكس لاصبح الشعر شكلاً من أشكال العلم ، ولا يفرض أدونيس الشكل ، شكلاً ، بل كمنادٍ مسبقاً . ويركز أدونيس بين الشعر والنثر بأن النثر أفراد وتتابع مجموعة من الأفراد الواضحة ، وهو وصفي تقديري ، بينما الشعر لا يتصل الأفراد الفكرى ولا يطمح لأن يكون واضحاً وانسحاً لانه مثال تجربة روحية غامضة طبيعتها . لابد للكلمة في الشعر من أن تملأ على ذاتها . أن تلجأ إلى أكثر مما تمد به ، وأن تشير إلى أكثر مما تقول . ليست الكلمة في الشعر تقديماً دقيقاً أو عرضاً حكماً لفكرة أو موضوع ما ، ولكنها رحم لنفسه جديد ، ثم أن اللغة ليست كياناً مطلقاً ، بل عليها أن تخضع لمقياسها التي تبهج للتعبير عنها تعبيراً كلياً . فهي إذن ليست جاهزة بهذا ذاتها . أدونيس يرجع بالفلسفي في الشعر التقديس إلى فضاء الأفكار المشتركة بين الشاعر والقارئ ، وفقدان اللغة المشتركة ، والشفافة الشعرية المشتركة . فالشعر الحديث هو ، بمعنى ما ، فن جعل اللغة تقول ما لم تعلم أن تقوله . أن الشعر الحديث هو ، بشكل ما ، صورة من حياتنا المعاصرة في حينها وخلقها . لنفعل التسلسل المنطقي وأدوات التشبيه وعرض الصور مهما كانت غريبة وبكلام آخر الانشاق الكبير بين أدوات التعبير وما يرد التعبير منه . فاللغة هي قوام الغربة بالعرف - ولذلك هو قوام الشعر ، وينصح أدونيس بأن تخلص من الفلسفية والنمولوجية والتحليلية والغنائية الفردية والتكرار حتى نلهم وننطق الشعر الحديث .

وفي دراسة مقولة لصالح عبد الصبور - نشرتها في مجلة - في عددها التاسع والخمسين ١٩٦١ - يبدأ تحت عنوان " الشعر الجديد لماذا ؟ " بأن الآية وحدهم هم أصحاب لثمن وأن الشعراء هم ورثة الشعر ، وأن لهم الحق في الحق في شيء ملائمه وتبديل لسانه ، وأن التشبيص اضطراري طبعه فطريه قادراً على اللغة ، فأورد الشعر العربي وجبلة غاملاً وماتوا ، وهكذا جيل بعد جيل - حتى آلت ملكية أرض الشعر إلى هذا الجيل ، فليحفظ إذن كميالده وحبه والهامه . وعند البداية يرى صلاح أن التسمية هي المصطلح النغمي الذي يستلجج أن يخلق منه الشاعر والثاقف .

ولكن كانت الغالبية مصطلحاً نغمياً آخر اتزعه الشعر العربي ، ولكنه تطور من الغالبية الواحدة إلى أن فتح الرجز باب تنوع الغالبية . والان بيد في ترانسا الشعرى العربي المخسات والمربعات والسمطات والموشحات ، والموسيقى الفارسي والتنايلات العربية - والسبعة نظام التجديد في الشعر بتغيير العالم وتغيير النظرة إليه ، والفكرة الفنية في الآراء الشعرى ، والاستعانة بأحدث منجزات الحضارة في العلم والفلسفة والفن ويبدو ما استفادته هو شخصياً من اليوت .

من هذا العرض لوجهات نظر الشعراء أنفسهم ، نستلجج أن تنغمس تصورهم لمفهوم الحضارة في الشعر الجديد . ومن خلال النظرة التاريخية نستلجج أن نؤكد القرووف العقلية للتجديد - فلا شك أن الخلافات الأجنبية ومدارس الشعر الغربي واليهيات الحضارية الجديدة ، كانت جميعها من عوامل التجديد ، ولكننا نلاحظ أن التجديد في جميع المراحل السابقة لم حركة الشعر الحديث أنه حافظ على جوهر الشعر العربي ، بينما تلافت في نفس الوقت أن الحركة الحديثة تقوم أساساً على رفض هذا

الجوهر . فلا يقتصر التجديد فيها على استخدام الأسطورة أو الرمز أو لغة الحديث اليومي أو الشكليات الميتافيزيقية . . . ولكنها غيرت بالفضل من الاتجاه العام للشعر العربي : وانطلعت به وجهة أخرى ، هي بلا ريب وجهة الشعر الغربي الحديث . . . هذا لا يعني أنها تغلقت نهائياً عن ترانسا ، لها تزال لها طبيعة اللغة العربية وشكالاتها ، وماتزال لأوزان الخليل في كثير من الأحيان فيجة تاريخية ، ولكنها من حيث الجوهر المعيشي لم تتحول عن الشعر العربي . بل تجاوزته بطفرة لورية إلى مستوى المعصر بحيث أن الوشائج بين وبينه قدوهته ، والخدجة كبرها ، حركات التجديد السابقة كان الاختلاف بينهما وبين التراث اختلافاً درجياً إلى حد كبير ، أما الحركة الحديثة فإن تهردها وتحررها هو الاختلاف كيمي إلى حد كبير أيضاً ، بل أن الفرق بين الحركة الحديثة وبين حركات التجديد السابقة نفسها - لا يمتد وبين التراث لحسب - هو اختلاف جذري ، وإذا كان يحسبوا للبعض أن يجدد أرواحاً الشعر الحديث بمحاولات أبي حديد وبأكثر وجريان وغيرهم ، فإن هذه المحاولات بعينها لم تفهم على دعائم من الشعر العربي ، بل كانت ترجمات للشعر الواسل في الشعر المتطور من اللغات الأوروبية ، أو كانت تقليداً له في كثير من الأحوال .

وعندما أعود بالأسس التراثية للشعر الحديث إلى مصادرها في الشعر الغربي ، فأنني لا أعني أن شعراء كانوا مقلدين ، بل كانوا في مستوى العصر . . . تعلموا كما استطاع رواد السرح والرواية في اللغة العربية أن يشيدوا دعائم هذين الفنون دون أن يكون لدينا تراث حقيقي لهما .

أجل ، لقد عرف ترانسا أشكالاً من العصر ، ولكن كتاب الرواية مثلاً لجاءوا هذه الأشكال إلى مستوى العصر واستخدموا من أروبا مباشرة ما يحتاجون إليه . أما المسرح فلا حاجة بالإنشاقول بأنه لم يكن لدينا تراث على الإطلاق . فلا أسفنا أننا في حالة ميالات اللزوف قد انقلنا منذ بداية القرن العشرين من مستوى القرون الوسطى إلى قلب العصر الحديث . . . فأننا نملك على الفور أننا قد أخذنا من أوروبا أقصى ما وصلت إليه الحضارة في ذلك الوقت . . .

ولولا أننا نمتلك ترانسا عريقاً في الشعر ، لكأنت إحدى التدينيات أن تعود بشعرنا الحديث إلى أصوله الغربية . ولكن هذا التراث هو الذي تسبب في . البليلة ، التي أحاطت مولد الحركة الحديثة . . . فمن أجل مساهمته تعطل الشعر الجدد التي ، الكثير ، تحملوا أوزاناً ، النظرة التاريخية ، في أحسن الأحوال ، والأهم بزيف حشد الدعوى في أسرار أخرى .

والحق أن جميع أشكال المعرفة الفنية والعلمية في عصرنا لا تتصل من زاوية رئيسية بالتراث العربي ، لو أننا نخلصنا من كتاجح التوسيفية التي تسيطر على الكثيرين منا . . . فترانسا قد رافقت ظروف ثابتة جطت من التطور الجسدي أمراً مستحيلاً .

ومن هنا كانت الهوية المعيشية بين مستوى هذا التراث ومستوى العصر . . . وهذا تليس الوضوح في القروب ، لأن تراهم تاريخ موسوول العلاقات من التوارث المعيشية . وإذا كانت حركة الشعر الحديث قد استلهمت أحداثها من مستوى الشعر الغربي ، فلا أن هذا الشعر في عصرنا يمثل أرفع مستوى بلغته الحضارة الفنية في العالم الحديث . ولذلك فشرافنا الجدد

الجهر - فلا يقتصر التجديد فيها على استخدام الأسطورة أو الرموز أو لغة الحديث اليومي أو المشكلات الميتافيزيقية .. ولكنها غيرت بالفعل من الاتجاه العام للشعر العربي ، وانضطت به وجهة أخرى ، هي بلا ريب وجهة الشعر القوي الحديث .. هذا لا يعني أنها تخلت نهائياً عن تراثنا ، فما تزال لها طبيعة اللغة العربية ومشكلاتها ، ومازالت لا تزال الخليل في كثير من الأحيان قيمة تاريخية ، ولكنها من حيث الجوهر المعيس لم تتطور عن الشعر العربي ، بل تجاوزته بظفرة لودية إلى مستوى العصر بحيث أن التوشاح بينها وبينه قد وهنت ، إلى درجة كبيرة ، حركات التجديد السابقة كان الاختلاف بينهما وبين التراث اختلافاً دمجياً إلى حد كبير ، أما الحركة الحديثة فإن تعديدها وتغيرها هو اختلاف كلي إلى حد كبير أيضاً ، بل أن الفرق بين الحركة الحديثة وبين حركات التجديد السابقة نفسها - لا بينها وبين التراث نفسه - هو اختلاف جذري ، وإذا كان يصح لنا ليعني أن يحدد أراءعات الشعر الحديث بمحاولات أبي حديد وبالكثير وجبران وغيرهم ، فإن هذه المحاولات بعينها لم تلمحظ على عدالته من الشعر العربي ، بل كانت ترجحات للشعر المرسل أو الشعر النثور عن اللغات الأوروبية ، أو كانت تقليداً له في كثير من الأحوال .

ومعنا أعود بالأسس التراثية للشعر الحديث إلى مصادرها في الشعر القوي ، فإني لا أعني أن شعراءنا كانوا عقليين ، بل كانوا في مستوى العصر .. تماماً كما استنوع رواد السرح والرواية في اللغة العربية أن يشيدوا دعائم هذين الفنون دون أن يكون لدينا تراث حقيقي لهما .

أجل ، لقد عرف تراثنا أشكالاً من القصص ، ولكن كتاب الرواية عندما تجاوزت هذه الأشكال إلى مستوى العصر فاستمدوا من أروبا مباشرة ما يحتاجون إليه . أما السرح فلا حاجة بنا إلى القول بأنه لم يكن لدينا تراث في الأساطير ، فلذا احتجنا أنك في كافة مجالات المعرفة قد اعتكنا منذ بداية القرن العشرين من مستوى القرون الوسطى إلى قلب العصر الحديث .. فلأننا نردك على اللود أننا قد أخذنا عن أوروبا القصص ما وصلت إليه الحضارة في ذلك الوقت ..

وكولاً أننا نتكلم تراثاً هريفاً في التسلسل ، لكأننا إحدى الديبجيات أن تعود بشعرنا الحديث إلى أصوله الغربية . ولكن هذا التراث هو الذي تسبب في « البلبلة » التي أحاطت مولد الحركة الحديثة .. فمن أجل مسايرته تحمل الحديث الجدد ، التي ، الكثير ، تحملوا أوزار « النظرة التاريخية » في أجسامهم الأحوال ، والاهتمام بريد هذه الدعوى في أحوال أخرى .

والحق أن جميع أشكال المعرفة الفنية والعلمية في عصرنا لا تتصل من لؤاية رئيسية بالتراث الغربي ، لو أننا نخلصنا من النتائج التوفيقية التي تسيطر على الكثيرين منا .. فتراثنا قد رافقت ظروف ثابتة جفت من التطور الجسدي أمراً مستحيلاً .

ومن هنا كانت الهوة العميقة بين مستوى هذا التراث ومستوى العصر .. وهذا تقيس الواسع في الغرب ، لأن تراثهم تاريخ موصول العلاقات من الثورات العميقة ، وإذا كانت حركة الشعر الحديث قد استلهمت أحداثها من مستوى الشعر الغربي ، فإن هذا الشعر في عصرنا يمثل أرفع مستوى بلغة الحضارة الفنية في العالم الحديث ، ولذلك فشرعنا الجدد

، من هنا لا يمكن أن يكون الشكل خالداً وفق حماية معينة ، ولو صبح العكس لاصبح الشعر شكلاً من أشكال العلم ، ولا يرضى أوليس الشكل ، شكل ، بل كمنادج مسجلة ، ويرقى أدونيس بين الشعر والنثر بأن انشتر الأفراد وتنازع لمجموعة من الأفكار الواضحة ، وهو وصفي تقديري ، بينما الشعر لا يتصل بالأفراد الكثير ولا يطبع لأن يكون وانفساحاً لأنه يتكل تجربة روحية غامضة بطبيعتها ، لابد للكلمة في الشعر من أن تملو على ذاتها ، أن لاخر ياتر ما تعد به ، وأرشير إلى أكثر مما تقول . فليست الكلمة في الشعر تقديم دقيقاً أو عرضاً محكماً لشدة أو موضوع ما ، ولكنها روح لنفس جديد ، ثم أن اللغة ليست كياناً متلوا ، بل عليها أن تحض لظلمات التي يهيه للتعبير عنه تعبيرا كليا ، فلي إذن الشعر جاهرة بعد ذاتها ، أدونيس يرجع بالمصوفي في الشعر الحديث إلى فقدان الأفكار المشتركة بين الشاعر والفيلسوف ، وفقدان اللغة المشتركة ، والتفافة الشعرية المشتركة ، فالشعر الحديث هو ، بمعنى ما ، في جعل اللغة تقول ما لم تعلم أن تسوله ، أن الشعر الحديث هو ، شكل ما ، صورة عن حيلنا للعاصرة في عينها وحلها ، فالحق التسلسل المنطقي وأدوات التشبيه وعرفي الصور مهما كانت غنية ، فكلما آخر الانشاق الكبير بين أدوات التعبير وما يراد التعبير عنه ، فالحلقة هو قوام الرغبة بالفرقة ، ولذلك هو قوام الشعر ، ويتصح أدونيس أن تتكلم من الفلسفة والنوذجية والتجزئية والفنالية الفردية والتكرار حتى نعلم وتلدو الشعر الحديث .

وفي دراسة مطولة لصالح عبد الصبور - نشرتها « للجلة » في عددها التاسع والخمسين ١٩٦١ - يبدأ تحت عنوان « الشعر الجديد ماذا ؟ » بأن الإبداع وحدهم هم أصحاب لقتهم وإن الشعر ، هم دولة الشعر ، وإن لهم الحق في الحق في تقييم طابعه وتبديل لسماته ، وإن التنبؤ اعطى مقلده ، وبذلك فله يحد لادرا على العالم ، فأورد الشعر العربي وجهة فاصلاً ومعالوا ، وهكذا جيلا بعد جيل - حتى آلت ملكية أرضي الشعر إلى عساة الجبل - فليحفظ لأن كيناشه وحده والهاد . وهذا البداية يرى لصالح أن التعلية في المصطلح التلخي الذي يستطيع أن يلتقي منده الشاعر والنال .

ولفكرات القافية مصطلحا نقيا آخر التزعم الشعر العربي ، ولكنه تلوام من القافية الموحدة إلى أن فتح الرجل باب تنوع القافية ، والآن نجد في تراثنا الشعر العربي المفسدات والرميات والمسلطات والروجات ، والمويجات الفارسي والتناثبات العربية . ويعتد دعالم التجديدي في الشعر بتقليد العالم وتغير النظره إليه ، والتجربة الفنية في الإداء الشعري ، والاستعانة بأحدث متجزات الحضارة في العلم والفلسفة والفن ويعتد ما استفاد هو شخصيا من اليوت .

من هذا العرض لوجهات نظر الشعراء ، أقسم ، نستطيع أن نلخص تصودهم لمهوم الجدة في الشعر الجديد . ومن خلال النظرة التاريخية نستطيع أن نردك القرون العظيمة للتجديد . فلا شك أن الثقافات الأجنبية وعادرس الشعر القوي والبشاش الحضارية الجديدة ، كانت جميعها من عوامل التجديد . ولكننا نلاحظ أن التجديد في جميع المراحل السابقة على حركة الشعر الحديث قد حافظت على جوهر الشعر العربي ، بينما لاحظ في نبي الوقت أن الحركة الحديثة تلوم أساساً على وطني هذا

لم يقلقوا أو يقلقوا ، بل هم ساءروا ففترنا الحضارية في بقية الحلات وتجاوزوا مفهوم القديم للشعر ، الذي يمثل في الشعر العربي على طول تاريخه وبما يشتمل عليه من حركات تجديدية ، وتوصلوا الى مفهوم الحديث .

وعندما اقول الشعر الجديد ولذا مفهوم الحديث عندهم لا يرد على خاطري طبيعة الحال كثير من الاسماء « الجديدة » التي تترج بين التعبير القديم والمفهوم الحديث او العكس .. وانما اقول كبراء شعراء الحركة الحديثة من اشتمال : ادونيس ، وبدر شاكر السياب ، وصالح عبد المعبود ، وخليل حاوي ، عنه هؤلاء ، سوف نضرب على اليوت ونقرأ بلون وربما على رؤاسيب من رامبو وفاليري وربما على طابع من أحدث شعراء العصر في اوربا وامريكا .. ولكننا لن نضرب على التراث العربي الا في طبيعة اللغة العربية التي اخلت في الاخرى في الاتصاف الى ثورتهم .



مفهوم الحديث عند شعرائنا الجدد - لهذه الاسباب - مفهوم حضاري أولا ، هو تصور جديد لنما للكون والانس والجمع ، والتصور الحديث وليد ثورة العالم الحديث في كافة مستوياتها الاجتماعية والتكنولوجية والفكرية . ولذلك فهي ثورة عالمية وان قاداتها حضارة الانسان الغربي . وشعراؤنا الحديثون عندنا يسدون من مستوى هذه الحضارة ، فهم يشاركون فيها في نفس الوقت ، المشاركة لا النقل او التقليد او الاقتباس ، هي حيلة الثورة الحديثة في شعرنا .

والحديث ليس دعوى شبيهة بالحداثة ، فهذه الأخيرة دعوة شكلية سطحية تتلقى بظواهر الأشياء .. فلا يكون التسامح محاسرا بمجرد ان « يصف » الصاروخ او التليفزيون ، أو عظمة الانشوائية .

مثل هذا التسامح - بالنسبة للمفهوم الحديث للشعر - هو رجعي عظيم الرجعية . لان الحديث تنتمي « الزم » من ادوات الشعر ، ولتلفي الصادوخ والتليفزيون والانشوائية « كوضوحات » للشعر . الشعر الحديث « مؤلف » من التكون كله ، لهذا كان موضوعه الوحيد « وضع الانسان في هذا الوجود » ، ولهذا ايضا كانت آماة الحديثة هي « الرؤيا » التي تعيد صياغة العالم على نحو جديد . واصبحت وظيفة الشعر هي الكشف عن عالم يتفلسل ابدا في حايمة الى اكتشاف كما يقول الفاني الفرنسي المعاصر رينيه شار ، ذلك ان « اكتشاف ما لا يعرف يفرض اشكالا جديدة » كما يقول رامبو .

كان « الحديث » هو جوهر التراث العربي ، ثبات في القيم واشكال التعبير ، لذلك سيطرت على مساره التاريخي مجموعة من (الامثلة العليا) في الجمال والاخلاق على السواء .. واثر على هذا التثابت بمجموعة اخرى من الاعتبارات الدينية والسياسية والاجتماعية ، اسهمت في توهم الشعر القديم انه اعلى ماضيا خاص ان يكتشف منذ اللحظة الاولى اسرار الشعر والجمال كلها . فعاثت الحضارة الغربية على مجموعة من المخلوقات الكريهة حتى استحال على الجسدين ان « يستمدوا » شيئا جديدا . كانوا « امتدادا » لكلماتي ، وكانت جهودهم لا تتجاوز (الجديد) في الامور الثانوية للغاية . اما الحركة الحديثة فهي « ثورة » وليست تجديديا لانها تتدخل في الجوهر المسئول عن تسويق التطور الطبيعي للشعر العربي - من هنا كانت الحديث موهوما ثوريا مظهرها على الحركة المعاصرة في شعرنا الجديد وليست تجديديا لتي . هريم .

بل ان أوروبا نفسها لم تطلق تعبير « الحديث » على حركاتها الثورية السابقة بالرغم من ان السريالية والحداثة والرمزية وغيرها كانت انقلابات جذرية في المفهوم الرومانسي السائد للشعر .. ذلك ان الثقافة الاوروبية لا يستهجن بمفهوم الحديث الذي يرى فيه تجسيدا حضاريا لثورة العصر الحديث التي تكاد تجعل من جميع الحركات الثورية السابقة تراكما كبيرا لا يصل الى مستوى التغير الكيفي الذي اصاب الوجود الانساني في السنوات الأخيرة .



اذا اتفاننا على ان الحديث في جوهرها مفهوم حضاري أولا ، ينبغي ان نتبسط لثالية هذا المفهوم في شعرنا الحديث . يقول الدكتور عز الدين اسماعيل في مقالته حول قضية الشعر الجديد : ان فلسفة هذا الشعر الجمالية تنبع من صميم طبيعة العمل الفني ، على حين ان الشعر القديم « يتبع عددا ثابتا من التقلبات في البيت ، تتكرر بعدها وسلبا في كل شعر من البيت ، ومن ثم يكر ليسهل طريقه ويفهم موسيقيا ، لان تلك الموسيقى كانت تصطب الصورة المروحية الثابتة للبيت وللصيغة . اما الاطار الجديد فلا يستفيد من قالب موسيقي ثابت ، وانما على الشاعر ان يشكل القالب الموسيقي ، في كل شعر وفي القصيدة كلها التشكيل الذي تلطفه الدفعة الشعرية في مجملها والدينيات الحفيفة او القوية التي تتصلب في تلك الدفعة . عليه دائما ان يصعد المدى ويعرف الامتداد » وهو يفلت ان يفسر نفسه على مدى وامتداد موسيقي مرصود من قبيل ، يذهب التزامها بالموسيقية العقلية النامية من الماضي - لكل حركة شعرية وكل انفعال له مقدار معين من الامتداد يختلف من حالة الى أخرى . ومن ثم ينبغي ان تكون الامداد الموسيقي للتعبير صورة لتلك الحركة ، محدودة بحدودها واساقيا « والجملة الشعرية الحديثة » كما يقول احمد لطفي وصعد البخاري في دراسة مشتركة لهما - هي جزء موسيقي من نوع هارموني متصل ، ليس يترج من خلال الجملة الموسيقية التي تسبقها ، وتلفي ظلالها على تلك التي تليها ، تتداخل كلها في بناء عسوي تلعب كل جملة فيه دورا هاميا حدوته لها «تعالمة الشاعر » .

ان المفارقة بين الشعر التقليدي والشعر الحديث تصبح غير ذات موضوع ، لانها لا يمتثلان - في حقيقة الامر - من عناصر الاوحي المشتركة سوى « اللغة » .. كما ان محاولة تبرير الشعر الحديث بمرائنا التاريخي من حركات التجديد في الشعر العربي ، هي محاولة غير مجدية ، بل اصبحت فسرة الى حما . فالتقيد الحديث الذي يود ان يراق شعرانا الجدد ، عليه ان يلتفت الى جوهر القصيدة الغربية الحديثة اذا اراد ان يكتشف جوهر القصيدة العربية الحديثة .

كما انه يتعين على الشاعر العربي الحديث ان يعانى أولا في داخله انهيار المفاهيم السائدة . يقول ادونيس « هذا يفسر على الشاعر ان يتعد لا في الاشكال الشعرية فقط ، بل في التجربة وابتداعها ، كذلك ، يفرض عليه ان يخرط حتى الطرف الانسي ، امسكان تحول ، متجاوزا القيات التي تنطوي في وجهه ، فلافلا خياله وشعوره خارج كل طريق مرسوم .

والشعر الذي يتكيف مع الواقع الثقافي المسود . يحون نصبه الشعر الحق ، ذلك ان هذا الواقع ليس الا امتدات واقعة ، اعنى اشكالا من الحياة خارج الحياة » .



جوركي

وسرعيّة الحضيض

بقلم : كمال عيد

يشهد النصف الثاني من هذا الشهر مولد أول فرقة مسرحية اقليمية : هي فرقة الاسكندرية المسرحية ، وستسجل هذه الفرقة مولدها بمسرحيتين :

الأولى : « حياة تحطمت » للاستاذ توفيق الحكيم بعد أن أطلق عليها اسم « القطرات » ويخرجها محمد عبد العزيز .

الثانية : « الحضيض » تأليف الكاتب الروس مكسيم جوركي ، ترجمة فؤاد دواره ، أخرج كمال عيد .

ويسر « المجلة » أن ترحب بهذه الفرقة الوليدة فتنشر هذا المقال الذي كتبه مخرج المسرحية الثانية عن المسرحية وكاتبتها ، الذي يقدم لأول مرة على المسرح العربي ، راجية أن تتابع بعد ذلك جهود الفرقة بالتأييد والمؤازرة ، لتثبت أقدامها وتؤكد وجودها ، وتصبح نواة للعديد من الفرق الإقليمية الأخرى .



يونوف ، ناستيا ، كليستش ، ساتين ، المثل و الاخراج
الأول لمسرحية « الحضيض » على مسرح الفن بعوسكو
عام ١٩٠٢

وبهذا استطلعت الواقعية الاشتراكية الجديدة أن تخدم الطبقات المحروقة وأن تناصر الطبقة الجديدة الوليدة ، طبقة العمال .

ومن الممكن القول بأن هذه الدراما الروسية الجديدة بشطريها (التراجيديا والتوميديا) قد صورت الناس ثم انهيارهم من أيام العصور الروسية ، كما صورت من ناحية أخرى الجهاد المبكر للثوار ، أما عن مضمونها فلها تلبث في النكس الرئيسة التي هدتها فواتين القيصرية روح الثورة المشتعلة .

ولما كانت الدراما الواقعية الاشتراكية قد عاصرت الاستعداد للثورة السياسية تم قيامها أولا في عام ١٩٠٥ وفشلها ، ثم ثورة عام ١٩١٧ عندما قدر لها التوفيق فقد اهتمت هذه الدراما بشخصيات الثوار البطولية وعكست ذلك في مسرحيات كثيرة لختلف الكتاب الروسين المعاصرين الذين سجلوا تلك الفترة العاصمة من تاريخ بلادهم ، وكان الاهتمام واضحا بتجسيد

« كلنشي » وزوجته المريضة « آنا » في العرض الأول للمرحية



ولد مكسيم جوركي - الكاتب الواقعي - في ٢٨ مارس سنة ١٨٦٨ في نيجني نوفغورود من أبوين فقيرين ولم يكن يتم العاشرة من عمره حتى فقدتهما ، وبدأ يعمل منذ نعومة أظفاره ويكسب على قراءة الكتب ليلا ، ثم يجوب الريف الروسي فيلحظ إلى بحر الفولغا ، وأوكرانيا وسيبيريا ، ثم شاطئ البحر الأسود ، ويسافر بعد ذلك إلى إيطاليا ويقتطع في كل أسفاره هذه العمال والفلّاحين ورجال الصحافة ومختلف الطبقات والساكنين والحقّاجين والحقارة .

وبدأ بعد ذلك في كتابة القصص ، ثم توجه إلى كتابة الدراما فيكتب « ثلاثة رجال » عام ١٩٠٠ ، « البرجوازيون الصغار » عام ١٩٠١ ، « العفصين » عام ١٩٠٢ ، ويتبع ذلك « بصري » عام ١٩٠٤ ، « أبناء اليوم » ، « مجبور » ، « بولتسوف » ، « آخرون » ، وغيرها من المسرحيات ، وفي عام ١٩٠٦ يكتب قصته الخالدة « الأم » .

لماذا كتب ؟

يقول جوركي : « كتبت من أجل الحياة القاسية البليسة ، كتبت لاني كنت ممنكثا بالانطباعات القاسية التي لاقيتها في هذه الحياة ، ولاني ما بين الحياة وبؤسها لم استعص ان امتع نفسي عن الكتابة » .

كان مكسيم جوركي كالمجنون الذي يريد ان يشق قنصاة انسانية وسط الصغور يمر منها الانسان ليأخذ طريقه إلى الحياة التي كان ينفيلها هو ويعلم بها ، فحياته البائسة وأيامه السوداء التي أطغت عليه في العقد التاسع من القرن التاسع عشر هي التي خلّبت اليوم للمسرح التشخيصية القوية العلية المتفلة بالجدد ، فجوركي كان يعمل لنقل المسعادة للآخرين ، لكل أبناء شعبه ، ولهذا تفوق على تشيخوف بالمثل الإيجابي الناجح .

وشخصية جوركي شخصية غريبة ، فهو لا يهرب من ماضيها ، ولا ينجل منه ، بل على العكس تجده يصرخ لجميع مراحل حياته بأنه كان من المتعطين المعاطين ، وأنه حينما وجد عملا كان بالغ نواح وهو أرحم الفلّاح في روسيا ، ولعل ذلك لأنه كان سريع التهيج يتور بسرعة وذلك والسبح في حركاته وطبيعته جسمه .

لقد أوجد جوركي نظرية جديدة ، سلطني في ان الصراع في الحياة دائما يشتد ويتأوى كما زادت المعاملات والاندلاعات ويسار هذا الصراع من شخصيات متعددة المذاهب والشارب والاشكال مخالفة متدججة بعضها مع بعض ، وكسل شخصية جديدة تبعث عن مكان لها تحت الشمس وعن مصدر اقتصادي لتعيش منه ، والحياة تسكون عادة كلام الرؤوم أو أزوجة الأب . ولما كانت الحياة تمر في ذلك الوقت بمرحلة صراع اقتصادي وسياسي واجتماعي بل وكذلك صراع ادبي وفني أيضا فإنه كان لزما والحالة هذه أيجاد الطبقة التي كان يعلم جوركي بها في مجتمعه ، وخلق هذه الأفكار الجديدة التي كانت تداعب مخيلته والتي تعلو في قيمة الانسان ، والانسان وحده .

يقول جوركي : « ان جريمة الرأسمالية انها تجعل من الانسان العامل عبدا لها ، على عكس ماتادي الاشتراكية من ان الانسان هو مصدر كل شيء وهو لذلك بعلى من قيمة الانسان حتى لا يصبح عبدا لأحد . ولهذا اهتم جوركي بالدعوة لأدب جديد هو ادب الواقعية الاشتراكية . ومن أهم مزايا هذا الادب أنه يهتم بالجموعات الشعبية فالتاس في واقعهم يعيشون ويتألمون ويموتون ، هذا هو واقعهم ، واستمد جوركي من إيمانهم بأن للانسان للكان الأول في الحياة أدبا جديدا يدافع عن قيمة الانسان وعن كرامته . وكان لابد للأدب الجديد وللدراما الجديدة من ان تعتنى بالبحث في الصراع القائم بين الطبقات ظاهريا وباطنيا ، وتطورت بعد ذلك إلى اعلاء قيم الحياة الإيجابية »

أريد حياة جديدة .. حرة .. وبثاني جديد لهذه الحياة ..
يشعرون عن سواعدهم لينوها بشرف وامانة وعقيدة..وعندما
سيحدث ذلك سيدرك كل شخص نفسه .. وسيبني كل شخص
انسانا .. ولن يحدث ذلك الا اذا حكم كل منا الفيرة والملكية
وحب السيطرة والتطاحن والتضارب .. اما المهنون المخادعون
فاما اكرهم وامتهم .. فهم لا يرضون شيئا جديدا الى الحياة
.. ان لم يكن يزيدون من مشاكل الانسان ويطلون من سواء
القائمة على التحرك »

وباستطاعتى ان ازمع ان هذه الكلمات تعبر اصقل تصوير عن
اصناف مسرحية « العفصية » وقد شغل اسم المسرحية
المؤلف بعض الوقت ، وكان مجالا للتصديق والتعريف فسميت
المسرحية اول ما سميت « ليلة فى العفصية » ثم تغير الى
« الاعمال » ثم الى « فى قاع الحياة » واخيرا استلزم الراى
على ان تكون « العفصية » .



وبهذه المسرحية يرتفع اسم مكسيم جوركي ارتفاعا كبيرا
كما نأثر المسرحية في حياته الادبية والفنية تأثرا عظيما . فقد
قدم في هذه المسرحية ولاول مرة بمعالجة من شخصيات الحياة
الدنيا وهي الحياة السائدة في ذلك الوقت .. صابرين ..
وسيبى الحظ .. وسافلين .. كل يبحث عن الحقيقة ..
الحقيقة الصادقة لا الحقيقة الزائفة التى تقتل فيهم املهم الاخير
فحياتهم هي حياة الضلالتين الذين وصلوا الى مرحلة البطالة
وخاصوا في بلادها حتى انهم ليسوا بمستطيعين العودة الى
العمل .. لو فرض حتى يوجد عمل .. يحدث ههنا بين
قوانين العفوية التى كانت تصدر وقتئذها لتحمي مجتمعاتهم
الكثافي ، ولا يفل هؤلاء في امكتهم بل انهم يرتعون في احضان
الخدعة والكذب والوهم .. وتنفذ شخصية سابين بين هذا
الجمع .. سابين ربيب السجون والعامل السابق . تلف هذه
الشخصية شائخة الاند تلتل افكار جوركي وترنم بكل ما
خلعه الطبيعة من جمال وعمان باهرة من الانسان والانسانية ..
ومن حقيقة الفرد وواجباته وفساده وسط الزحام فلذا بالجمع
لا انسانين ولذا بالجميع حيوانات مقترسة تعيش لتنهش بعضها
البعض ..

ويرسل المؤلف لهذا الجمع شخصية لولا رسول الانسانية
والرحمة والحق والعدالة . وهذه الشخصية لا تعبر في
الحقيقة عما تنوه به كونه تدميه ، ولكن المؤلف رسمها بحيث
تضع نفسها بنفسها ، فهي تلقى الكلابات تلو الكلابات لتعذر
بها عقول السذج المسكين .

وهنا تنلمص حقيقة أخرى من خفايا المسرحية الا وهي
البحث عن الحقيقة التى نضل من بداية المسرحية حتى نهايتها
التسلل الشافل لجوركي .. وسيظل هذا البحث الدالبا احدى
السمات الهامة في مؤلفاته التالية ..

فكلمات لولا مهد لعقيدة غريبة .. حقيقة خادعة خطيرة
تختلف عن الحقيقة الحق التى يعيشها العالم ويعيشها سكان
النزل فتضطرب الامور وتكتشف الخدعة في نهاية المسرحية
ويحس الناس ان بالحقيقة الصادقة وينتقمون على الحقيقة
الزيفة وعلى لولا وامثاله من موزعي السمكات .. ولكن متى
يحدث ذلك ؟ انه يحدث بمحض ان تكون « ن » قد عانت
وبعد ان شق المثل نفسه .. لقد عاشت هاتان الشخصيتان
في الحقيقة الخادعة التى خلقها لولا .

شخصية ايلن الثالث ، فولدت شخصية ليوبوف ياروفاي في
المسرحية المسماة باسمه للكاتب ترائوفه كما مير فيستيافسكى
في كثير من مسرحياته عن البطولة ابسا . وبذلك عبرت هذه
البرما في فترة تطورها عن كثير من المسائل الجديدة التي نتجت
عن التغير الاجتماعي والاقتصادي والسياسي الذى تطورت اليه
الدولة ودخلت به في طور جديد فرض ايضا على الادب المسرحي
ان يتطور ويتغير كذلك . فعرف هذا المسرح شخصية الانسان
الجديد المتنافس من اجل الاشتراكية ، ومن اجل اقامة مجتمع
عادل متكافى . يهتم بالعمل والفلساخين ويقلق من شروهم
وتتردهم ويعثرهم جميعا ووفرة وتمثل طبقة كبيرة لها
كيانها وخطورتها في ظل المجتمع الاشتراكي الجديد ولا يتنى
ذلك الا بانتصار هذه الطبقة ، وهذا الانتصار كان مستحيلا
بدون البطل والصراع الدرامي الذى يقوده في هذه المسرحية
ثم يتحس على الادب الجديد في واقعية تصلي على العنصل
الادبي جوا من الجدية التى يولدها كل عمل جديد .



من المعروف ان الاختلافات الادبية والفنية والفلسفية انما
تخلق اراء جديدة دائما ، فلذا فكرنا في الصراع الادبي والفكري
الذى كان قائما بين جينه وبيلاير اللاتينين ، او بين بلزاد
واستبدال الفرنسيين لوضعت لنا صفة هذه الحقيقة ، كما
تتضح كذلك في الاختلافات التى قامت بين كل من تشيكوف
وجوركي وكانت من بين الاسباب التى ساعدت على مولد الادب
الاشتراكي الجديد منفرعا من الواقعية النقدية ، ولا شك ان
هذه الاختلافات قد حثت لكل منهما ظامه ميتا وان سابها
فيما بينهما ، فبينما كان تشيكوف يرى في اعمال جوركي شيئا
من الضعف وشيئا من عدم الاتكامل والفرارة وعدم الفهم الا انه
كان يحس مع ذلك ان جوركي يسجل بمؤلفاته ميلازا انشكالا
ادبية جديدة وحلول اكثر عمقيا مما لم يجز هو على انائها .
وهذا يوضح الفروقات الدرامية التى كانت عليها مسرحيات هذه
الفترة وجرائها . فالعمل الذى بما كان يحتويه من شخصيات
وصراع وحلول كان اشبه بمصارعة ، وهكذا جاء الكشف عن
المسائل الحقيقية الواقعية بمعق وشجاعة ودون خوف اوبلاء
وكان جوركي تعبيراً صادقا للفترة الاولى من حطوات الادب
الواقعي الاشتراكي ، وعلى هذا الاساس يسهل فهم دور كل من
تشيكوف وجوركي ودستويفسكى .

مسرحية « البرجوازيين الصغار » لجوركي مثلا نتيج من جو
مسرحيات تشيكوف ، فعايلة يسيمونوف وبيتها وعالمها منه
جوركي هو نفسه بيت وعالم الاستاذ سيربرياتوف في « الضال
فاليا » عند تشيكوف ، وهو نفس عالم عائلة والفيسكى
في « يستان الترتا » ، هذا العالم الذى يكشف عن أزمة الحياة
والدهانة هو عالم الضسارة ، عالم الانحلال ، عالم الطريق
المسود ، فالاستعداد الذى يصوره يسيمونوف يبدأ بالترزع
عندما يحس ان القوة تتسلخ من بين يديه وتبدأ الى السقوط
وان الارضى غير ثابتة تحت قدميه ومع هذا فهو يريد ان يكون
السيد ولو على الاقل في بيته الخاص - مجتمعه الصغير -
ان لم يكن يستطيع اتيان ذلك في العالم الكبير المجتمع -
وايضا ذلك الموقف الهام في المسرحية الذى يتارجح بين النظريات
والتقوانين الاجتماعية وبين الصور الشعرية في المسرحية له
ظهير عند تشيكوف في بعض المواقف رغم ما بينهما من
اختلافات .

يقول جوركي لا اريد ان ارى الانسان نابعا من نفسه معتبرا
بها .. معتزا بعمله وبما يقدمه من مجهود في هذه الحياة ..

ومن الغريب ان هذا الحوار الذي كتبه جوركي في قصته **موزع الكلب** .. « كذبت .. كذبت .. كذبت .. لاني لم اكن اعرف ماذا هناك .. انا اجلس وارجو .. كم كان الرجاء جديلا .. كم كانت كلماته لطيفة » يسود اليأس بعد نشر ستوتات في هذه المسرحية على لسان « كلنتش » الذي يقول : « الحقيقة ! أين هي الحقيقة ؟ - هذه هي الحقيقة لا ممل - لا قوة .. هذه هي الحقيقة اني لا اعرف أين الذهب .. هذه هي الحقيقة .. ويؤكد جوركي من خلال افكاره وما قاله مرة : « من الذي يبحث عن الحقيقة وسماهاها ؟ من يدرك ان بعضنا فحشة لطير بها من هذا العالم الذي نعيش فيه . » واذا كان جوركي قد اهتم بالطبقة الدنيا وعكس ذلك في اغلب مسرحياته وقصصه بأسلوب واقعي فترى الانسان عنده عاريا لا يكاد يعرف كيف يمد رقبته ولا كيف يسترح جسمه ، فان ادبنا لا يتخلو من روحانية مع ذلك فهو يتقن في الانسان وفي قوته ، وهو من هذه الناحية يشر بتعذر الطبقة العاملة المثارة مستقفا عن طريق ذلك قيم ادب الواقعية الاشتراكية الجديدة التي كرس حياتها لها .

وبعض جوركي في طريقه بعد ذلك ويدعو لافكاره الثورية في مسرحياته النارية مثل « المصطافون » ، « البرابرة » ، « ابتداء اليوم » كاشفا من سبيل الرجوازيين ونفاعة حياتهم مخيبة للخيال ، وكانت لغفته والصحة على هذه الطبقة التي نشأ بينها وفضي ايام يؤسف في قائلها .. ويتضح ذلك بصفة خاصة في مسرحيته « اعداء » .

لمسرحية « الضيفي » مغاليم ثلاثة يمكن ان يحدد شكل المسرحية وهدفها .. فاول مرة يظهر المجتمع الروس هاريا حقيقيا دون تزييف على خشبة المسرح ولاول مرة ايضا يظهر اناس سقطوا .. اناس من كل الطبقات ومن مختلف الاممجة والشرابات والصفات ، فهذا هو « البليونير » و « المثل » و « كلاسنييا » و « سائين » و « ناسية » و « التوى » و « بونوف » .. لكل مشكلة وكل فلسفة .. ولكل سبب لسقوطه يختلف عن الآخر . ويبرز هنا ادب الواقعية الاشتراكية ليبحث عن الطبقة وراء كل منهم ويخلصها بها جمهور النقطة في اماكن مختلفة من المسرحية ويصيق المشاهد ويقيم من فلكته ليفكر .. ويفكر ويفكر .. وهذه اولي مراحل العصيان والتمرد التي ارادها جوركي في مسرحيته ..

فهؤلاء القوم الذين يعيشون في نزل او فندق رخيص يقع في قبو مظلم .. هؤلاء اسود كمشغره .. هؤلاء القسود بلا مستقبل .. القمام ينضم للهومر فلا يستطيعون ان يتصور سبيلا .. عيونهم لا ترى وضوئهم لاني ما سبب الضمالمهم ؟ ان المسرحية تتطور وتتطور سائرة سيرا حثيثا ناعما في خطها الذي رسمه جوركي ليصل الى النهاية .. ولتكون كمبرة الطرفة توظف العقول النائية .

وجوركي في مفهومه الثاني للمسرحية يريد ان ينسجه الى الانسانية الكائنة في نفس الانسان ، يريد انقاذ الانسان من العوامل القريبة التي تظلم عليه من الخارج فتعظمه وتضيق على طموحه ويؤكد انه لابد من الانقاذ وان ذلك الانقاذ لا يتأتى الا بنظام جديد في كل شيء يوسع نفسه في خدمة الانسان وخدمة مصالحه .

اما العلوم الاخير فهو جريمة التعذيب التي يقوم بها في المسرحية الناسك « لولا » انه يتقن فن الكونية ، ويساعد الناس على تحمل امهات حياتهم ، يقدم لهم القصص جميلة

كاذبة خائفة ماها الجنة .. يفعل ذلك مع « آنا » ويحاول ان يرسل « فاسكا » الى سيربيا ، ولكنه لا يفلح ، ففاسكا شخصية من خلق جوركي لتحمل بعض افكاره ، ونجاح هذه المحاولة معه صناعته عند جوركي ان لمة امل جديدة ملازت تعيش حتى في هذا النزل المظلم .

وتفسطم الافكار وتفسطم الاجواء . ويهرب « لولا » وسف التزام بعد ان ثبت فشله .. بل بعد ان التفت القيصون في النزل بلان تطهيراته وفتنة لا اثر ولكنها لا تفلح شيئا جديدا ولا يمكن ان تصنع الحياة ولا احوالها ولا تصيف جديدا مثل مستحيلهم كز مصرهم . ويهرب « لولا » متسللا كما دخل متسللا لتكون قصته حيرة ، وتنبئ ذكاء كاسراب او كالفصام او كالحلم العابر الكليل الذي يمر وسف أزمة نفسيه تصاهر الانسان احبانا وهو يعيش مشكلة حياته وضيق حياته وجوركي هنا يفسح بلا رحمة فلسفة الواساة والتعذيب التي ترى ان الانسان لا يستطيع ان يغير شيئا من الاوضاع القائمة وانما يقوته وتفكيره وعمله يمكن للانسان ان يغير شيئا مما يحيط به .. وبعضي جوركي بالصبر او بالتمسك او بالانقار والتهاون .. ان اكثر من ذلك حينما يجعل للمثل يشق نفسه في نهاية المسرحية فيقع الغير على المجهود كالمصاعلة وهو يتجهز لمقاومة المرح فلا بالمثل يفسد الاقنية كما يقول سائين في اخر جملة في المسرحية .. هنا لقد افسد الاقنية هذا المثل . افسد حياته .. فالهبة ليست الا اغنية في نازر جوركي .. وانتصار المثل على هذا النحو فليح لولا ، فهو المثل الاول في نازر جوركي .. فتد على المثل في اعلام صنعها له لولا يسلاسل المذهبفان على امل الوصول الى المستنى التي صورها له لولا . ولم يكن يعرف لها مكانا ، ولكنها كانت من اختراع خياله . هذا هو المم عند جوركي ، وهو ابراز الناس التي نتج من السير ذلك صراب خادع او ممان كاذبة لا توصل الى الى المصائب . فشمعية لولا ان ليست شخصية ناعمة كما قد يتبادر للظن او كما قد يبدو من تصرفاته في سياق المسرحية .. انها لا تظلم من اسانية شان كل شخصيات جوركي ولكنها تحمل سمة خبيثة لا يحبها جوركي ، بل يظلم منها .

وفي كفة اليزان الاخرى يضع جوركي شخصية سائين امام لولا ، فكل منهما يمثل وجهة نظر متعارضة مع الآخر ، تخرج الواقعية اخيرا طينا مالمقابلة الممتدة ولتنصرف من خلال الاحداث المسرحية على آراء اللؤلؤ وحركات عقله فساين يمثل الوسي والتؤدة والتفكير السليم بعد تجارب السجون والجوع وعمل مكتب الخرافات ومحاولة تكييف نفسه ، ولولا يمثل الضداع وعمليات التزوير والخوف والحبين والتظاهر بالصالح .

لقد اختلفت الآراء وتعددت وجهات النظر حول مسرحية « الضيفي » ، فالمسرحية تنبع مبرها وحلبة زمنية لها شكلها السياسي الذي كان له تأثيره على الادب المسرحي حينذاك ، فضلا عن انها تعتبر من أوائل مسرحيات الواقعية الاشتراكية ، ولعب البعض الى انها تدخل تحت المذهب الطبيعي لا فيها من صور مثولة غلا حريفا واقفيا من الطبيعة .

المسرحية من اوائل المسرحيات التي بدأ جوركي بها محارلاته المسرحية ، وقد ذاع عن مسرح مكسيم جوركي انه ليس متكلمة لعناصر الدرامية . وفي تجربتي ونحن نقدم مع فرفسة الاستكتمرية المسرحية اول نموذج من مسرح مكسيم جوركي لاول مرة في جمهوريتنا العربية المتحدة ، حاولت ان اخلف بعض

ما دام التعداد العاليون على مسرح جوركي من أن به بعض السرد الزائد .. حولت أن أخفف من ذلك السرد بقبسدر استطاع .. واستبعدت من النص بعض المبررات التي أتتبع أن أقول أنها لا تؤثر على البنية الدرامية للنص ، مستمتعا في ذلك إلى آراء من سيفون من النقاد والمخرجين العالمين الذين خبروا مسرح جوركي وأدب الواقعية الاشتراكية .

وسبقت هذه المرحلة مرحلة أخرى هي مرحلة مراجعة النص المترجم على أكثر من لغة من الزميل فؤاد دودة مترجم المسرحية كما حولنا أن تطور بأسلوب الترجمة بما يتلاءم مع مقتضيات الأداء المسرحي ، فبعدنا بلغة الحوار من مستقالات المصطفى ، وحاولنا اختيار الألفاظ السهلة البعيدة عن التعقيد والخبث حتى لا يقع القارئ - معلوما - في أسلوب الأداء الخطابي للتغزو . ولقد كان لاستأنا توفيق الحكيم الفضل فيما أشار إليه في إحدى اجتماعاتنا معه بأننا يجب علينا أن نطوع اللغة العربية المصطنعة للخصائص المسرح وأن نبنت قدر الإمكان من التعبير والإغراب مع التخفيف قدر الإمكان من خطابية الالقاء وعصرمة علامات الإغراب .



ومسرحية « المصطفى » أو « الأعمى السلي » مثلت لأول مرة منذ واحد وستين عاما في روسيا ثم انتقلت بعد ذلك إلى مسارح العالم المتدين كله تقريبا ، فاعتلت خشبة المسرح الأمريكي والنمسواي والألماني والنسكوسلواكي والجرى والهولندي والبولندي والإيطالي واليوغوسلافي .. الخ .. واختلف المخرجون في تفسيرها وأخراجها .

ولا شك أن المفاهيم التي حويناها مثاق دولتنا والنشئة الطيبة التي وضعها المنولون في المؤسسة العامة للنسبون المسرح والموسيقى هي التي أتاح لجمهور المسرح العربي أن يشاهد أعمالا كانت تجهولة لنا ، ولذلك فإن نظام العمل في المسرحية جاء مرتبطا بشكلها الذي كتبت به .. وستأش في هذا إلى بعض النقاط الفنية التي فكرت فيها أثناء إخراجي لمسرحية النص العالي مع الإشارة إلى أني بعض الآراء التي خلفتها ولم أتبعها في إخراجي لهذا النص العالي .

بحاج الإخراج إلى خطة يضعها المخرج .. فالدكتور أولاد التمثيلي ، والحركة والإضاءة والموسيقى التصويرية من كل هذا وذلك يتولد شيء واحد هو الباطن المسرحي .. وفي مثال هذه المسرحيات ذات المعاني الواضحة والتي قل أن يختلف حولها اللان أن يحدث تأثير مسرحي مقنع أو لا يحدث . أما واقعية قوية نجرف المترج إلى صفها لتتقمع بشيء وما لا تأثير بأثرة فتكون الطامة الكبرى .

وأبدأ بالحدث من طريقة الأداء التمثيلي .. ولقد وجدت أن الطريقة الحديثة التي ابتدأها العلامة « استانسلافسكي » والتي تسود معظم مدارس أوروبا اليوم .. هذه الطريقة فضلا من نجاحها عندما أخرج صاحبها جل مسرحيات جوركي - هي أفضل الطرق بالنسبة لمسرحية « المصطفى » .

والطريقة سهلة وصعبة في الوقت نفسه سهلة في ذهن المترج العربي الذي دأب على مشاهدة طرق الأداء التمثيلي

القديمة التي تركز على الترتيبات الصوتية واللفظ على كلمات دون كلمات دون معنى ودون أي سبب وملا المسرح بالاصوات المجلجلة وغير ذلك من الأساليب التي انتهت منذ زمن بعيد في السارح الأدبية فالصوت هو كل شيء في الطريقة القديمة وليس الفهم وليس المعاني وليس التراكيب المختلفة في تطور الشطبة ، أما الطريقة الأخرى الصعبة لأنها تعتمد على التحليل والفهم وخروج الممثل من أدائه من الأساليب التقليدية المتوارثة إلى أسلوب الفهم والتعقيد في تحليل المسرحيات .. وهي الطريقة الحديثة التي يحتاج فيها الممثل إلى اسناد النفس وفهم مخرج العرف وأخراج كيماس الهواء مع الكلام من الفهم ويميزان وعدم التراكيب فيها إلا عند مقتضى الحال .. ولاني المفاهيم من روح النص مما أعاده بالخرج للممثلين فلا ضبط على كلمات إلا في الميسر السناد ولا مرور على بعضها . بل التخلص للمحادثة المسرحية وما تقتضيه . ومن هنا كان القناع العنقون بالطريقة الجديدة سهل . ولكن تنفيذها هو الصعب لأنه يقتضي وقتا طويلا للمتمرنات ووقتا آخر للخرج والممثلين من الأساليب التقليدية في الأداء كما تحتاج إلى طاقة صعبة قوية من الممثل نفسه الذي يتصارع بين القديم والجديد بين جلجلة الصوت والتأثير .. بين الجهد وبين ترك الرغبة بالعرف واللفظ على الكلمات والتحكم في كل أجزاء السلوك دون مبرر أو الانتباه إلى رنة البكاء هي أسهل ما يلجأ إليه الممثل في تنميته ليتبرج من الواقع ومن الحقيقة ومن أبعاد الدور في المفهوم الجديد .

وخصائص « المصطفى » المعطية التي تختفي وراء كل منها مشكلة إنسانية لا يمكن أبدا إلا أن تكون طريقتهما في الأداء التمثيلي هي طريقة استانسلافسكي - فالتكامل والعقول واليأس والتفكير والتساؤل الأقل لا يمر عنه إلا بالفساد الأداء من العبادي ومن الحركة اللطيفة السريعة ، وأن تتبع كل شخصية من نفسها ومن سلوكها العام .. فالحالون معظم ماذا كان أصله ؟ ، وماذا حضر إلى هذا المنزل ؟ ، ومتى حضر ؟ ومن أين يأتي ؟ ومن يصادق في هذا المنزل ؟ ومن يكره ؟ ومن هو راس من يعيشه أم لا ؟ ، ماذا يعزونه وماذا يسرى عنه ؟ وماذا يحب في حياته ؟ الأقل بكثرة أم السكر بشراهة ؟ ، كل هذه المفاهيم يجب أن تكون واضحة المعالم في شخصية الأداء التمثيلي للشخصية في مرتبة بالحوار تمام الارتباط .. ولهذا خصصت جثتين تحليليتين بعد قراءة النص مباشرة لتفسير هذه الأساليب جميعها التي ستبادر إلى ذهن كل ممثل باحث منقذ في إطار دوره بصفة خاصة وإلى جو المسرحية كلها بصفة عامة . ومن هنا فقط توضح الشخصية وسلوكها وأطرافها العام وطريقة أدائها .

ولخرج في المسرح الحديث يطوع الديكور لمفهومه وأفكاره ملتزما في ذلك بالصبر وروحه وبالذاهب التي يمكن أن يقع المسرحية في إطارها .. وقد قسم النقاد المسرح إلى ألوان .. مكان إلى مذاهب كما فسوا المسرحيات أيضا إلى ألوان .. فهناك المسرح المصفي والمسرح الواقعي الاستراتيجي والمسرح التجسيري ومسرح الحب (اللامعقول) والمسرح الاستوري وهناك من المسرحيات التراجيدية والكوميديا والفارس والتراجيوميديا .. وواجب المخرج الحديث أن يبا عند قراءته للنص بتحديد نوع اللون الذي تنتمي إليه المسرحية حتى يمكن أن يحدد الطريق الذي سيسير فيه منذ البداية .. والطامة لو أخفا

المخرج ووضع المسرحية في غير مكانها ، حينئذ سينتج بالعدل كله إلى نوع آخر فيبعد بذلك عن أحاسيس المؤلف والفكره .

ومسرحية « الطصفي » من وجهة نظري رغم أنها في شكلها العام تدخل تحت المذهب الطبيعي إلا أنها من نوع الدراما ، بل ويصل للآخر في النسي من أول وهلة أنها تمت بصصلة إلى التراجيكونيدي .. حاشية أن التراجيكونيدي لون ظهر حديثا ولكن مقاربة جوركي في هذا النسي تجعلنا نحس بهذا التشابه وما أذكر ذلك لأوضح أن الكويديا التي حوالة النسي للرحي نابعة من العادة المسرحية نفسها أولا ومن نظرية كويديا الإنسان التي عني جوركي بإيرادها ثانيا . ثم هناك بعد ذلك هذه الاستراحات التي تنبها الكويديا لتخفيف من وقع الدراما وقسوها ، وهي على كل حال تصدر عن ذلك التنازل الواضح بين شخصيات المسرحية والاختلافات الطبقية بينهم .

غير أني لا أنسى أن أسجل أن هذا التزاوج بين الكويديا والفلسفة في المسرحية يأخذ شكلا يختلف كثيرا عن شكل التراجيكونيدي الحديثة . فملوك الدرامية على معناها وعلى طعنة تأثيرها استطاع جوركي أن يتجنبها أو يزنيها بترقى الراحة الطفيلية التي تريح النفس دون التسلي بالخط الدرامي وهذا هو سر جوركي .. فهو يتفك من الفترات الربعية التي تسري منها لفترة وجيزة لتباعد دون توقف أدق للوالب الدرامية العصبية التي تبرز المثل والتفرد وما حتى ليحد جمهوره إلى الإعجاب وإلى العبرة وإلى التهج والتعبد .

وكان زعاما على الديكور أن يعبر عن كل هذه الآزمات الداخلية والخارجية المعقدة النفسية ، وأن يشمل بها بعضها ، ولا أشك أن جو المسرحية قد أترق كل من القدم على أخرجها أن يتبع الواقعية في تسمية الديكور المسرحي ، فالرمزية هنا تعلق على التأثير المطلوب توليده من الميوزيات التي يلعب كل منها دورا كبيرا محسوسا لديه معين وقد يكون ظلال العاطف أو لحظة اكسوار ككوب الطباي الصلح في هذا اللون كالتبر له خظه على المسرحية من ناحية توضيح درجة اللل التي وصل إليها البارون في المكان الذي يسته وفي الأدوات التي يستخدمها بعد أن كان يستعمل الملقن اللحية .. ألون أن الديكور وكذلك الاكسوار يجب أن تكون الواقعية مستوحاة . فقلادة الكنان والدياب الأسود الذي يجب أن يكون طبع الجدران والحواف والهنسية المعاصرة التي توضح زمن المسرحية .. هذا من ناحية .. إلى جانب مايمكن الاستفادة منه بشكل سيكولوجي من ناحية جعل الجدران والحواف مختلفة قبل الامكان ليبرز المكان وهو القبر فضلا من أن هذا الانطباع يوحى بقلة المساحة التي يشغلها الهواء على المسرح ، ومن لم لا يستطيع عالية مثر شعسا أن يتفلسوا الهواء بسهولة ولذلك كعاد أن الرتبة تلتحق من تطبيق الخروج إلى الرتبة ، ولا يمكن طبع أن يستشع كل هذا الجمع من الناس كمية الهواء اللطيف الفتيحة التي تسرب إلى المنزل من شباك صغير يحو أحد الأسره .

ثم المساحة المسرحية ، وأغني بها الإيمان والمرات التي تظفر الديكور لتكون مجال حركة الممثلين والمبايرين بهذا المنزل في الأخرى من العوامل المساعدة لتجسيد أفكار الديكور .. فلما كانت مزجحة من ذلك من لجة الديكور ومن تأريده وقرب الجمهور لأفكار جوركي في المسرحية .

فلزدام المرات والظلال ألوانها وكميات التلاورات للوحة طليا وعلى الأرضي والوان الحواف وآثار المسابير المتعسقة وصلة عامة الفلذرة وإبراز النوفى والفتاحة في الديكور من الأهمية بمكان لأنه يثير في نفس المتفرج الشفلة عسلي سالتى المنزل . ثم مشكلة اختيار الألوان في الديكور وضرورة دراستها من مكلفات الإضاءة وتكتيكها ينبغي أن يعبر ذلك كله بضاية .

وأنا هنا قد اختلف مع بعض مخرجي المسرح الذين قدموا المسرحية في إضاءة عالية بعضي الشوه .. فلأبراز معالم الديكور لا يمكن تقديم الإضاءة بقدر يسير ويأخذ على الجسدان والحواف ويأولان كاتبة فهذا المنزل محروم من الضوء والنسب لا تحله ، وحتى يمكن القول بأن المنزل في هذه المسرحية محروم من الضوء حراما للمثل من الهواء .

ولا شك أن هذا يساعد على الفرق التلج في حرفة معينة لا يمكن شده منها بسهولة . ومن هنا يمكن للديكور أن يقوم بدور هام في المسرحية وإن يكون غالبا من التزيينات . ثم أن الديكور أيضا مرقم - كما أخرج سواء بسواء - بإبراز روح العصر وتقديرات الزمن من طريق أشياء أخرى يتفك منها ذهن مهتمس بالديكور . وقد رأيت أن أخصع القديم للحديث ونقلت كل الأفكار إلى مهنمة الديكور الزميلة لطيفة صالح لتبرز في الديكور الواقعي بعض الزميات للزينة بالسطح الذي تعبر في هذه الجمالة عن الزلزال ، وحاولنا مما التفكير في الزميات التي تعبر عن مراحل معينة في ادب الواقعية الاشتراكية فغيرنا من مرحلة حيلة الاندام ورحلة السلف الذي مضاه جوركي من البوليس والكتاب الجديد بسطة عامة من التزيين وعن الماء الرقيب للكمال الثورية الجادة حتى لاتب وعى الجماهير .. الخ . ولكن بشرط واحد وهو مخرج الواقعية بالرمزية في التسميات السابقة فقط حتى يكون هناك فرق بين أخراج المسرحية عام ١٩٠٢ وبين تقديمها متما ١٩١٢ لا سيما بعد أن توفرت لمصر ميكانيكيات حديثة لم تكن متوفرة له في ذلك الوقت ، وبشرط أن تكون الزميات في المسرحية بميزان حساس حتى لا تلاقى على الشكل الواقعي الطامس الذي اطمع المسرحية في إظهاره .

ولا أفلل أيضا الجهود الذي يجب أن يقوم به الاكسوار وقطع الآلات والدكابل والفرق الرتبة التي يجب أن تكرر في هذا المنزل والتي ينبغي بعضها مصابيح التبرول في المكان ما يساعد على إبراز الشكل الواقعي في السيمفونية الجمالية أو في صرختها « الطصفي »

وإذا كانت الحركة المسرحية من الأهمية بمكان إذ تلي الأداء التمثيلي في الأهمية فانها تتدمج معه لتخرج في شكل واحد مع الحوار فاعمل يتكلم ويتحرك في وقت واحد . والحركة المسرحية في مسرحية جوركي هذه تنطبع لفترة واحد وهو ماسي بالوقوف العبقلي . فلقد انتهى المسرح القديم صرح الخبرات عندما كان يدخل الممثل ليؤدي بدوره في خشبة المسرح وكأنه يشغل بالكلمات من فوق منبر . والعسكرة المسرحية في الدراسات الاكاديمية الحديثة ليس لها إلا مهمة واحدة هي مساعدة النسي على توضيح مآزير المسرحية أن نقوله والاعتماد بالتحرك المسرحية هو الذي يخلق ماسي صلي للمسرح بمواقف مسرحية وهو الذي يجعلنا نحس بمرور الزمن وتتصرفنا الانطباع ، ويولد العاشية التي يحس بها المتفرج والتي تجعل المسرح والمسرحية أمام عينيه شيئا طبيعيا في الأداء والتصرفات .

والحركة بوجه عام حسب فهم لتفرج المصادي ما هي إلا خطوين يسارا وكلا يميناً أو جالوس هنا وهناك .. أما الحركة المسرحية بمعناها الحق الذي صوره المسرح « ماسي رابتهارد » فهي خلق الوقوف المسرحي الذي يسوره كلام النسي ، ومعنى هذا أنه قد يحدث في بعض المشاهد أن تاتي الحركة المسرحية في التمام الأول في حين يكون الحوار كشهده ليدى عيك ويحكيت عند انطباعا عليه خفة قتل داتكان والفرج الوامى يجد نفسه عند وضع الحركة مرتبطا بشكل معين وأحداث معينة تحتم عليه حركة معينة تتبع من تصرفات

شخص المسرحية أنفسهم ، فلذا وافقت الحركة هذه التعريفات التي تصدر عنهم كانت طبيعية وإذا تعارضت معها ، أو لم تعمل على خدمتها ، كانت مغفلة .

وفي « الحضيض » نجد أن الحركة حركة قاس خاضعين كسالي مغنى عليهم لا يستطيعون في حياتهم شيئا - لا أمل لهم لا قوة - حيارى .. لا قوة جديدة لهم ، ولا أفكار جديدة في رؤوسهم تعود جهازهم العصبي ، اللهم إلا بعض الشخصيات التي يريد المؤلف أن يقول على لسانها شيئا معنا . فلذلك كان لزما أن يكون الاسترخاء هو مقدر هذه الحركة عند الشخصيات المنحلة الباطنة التي لا عمل لها والرؤى منها بعضه أحمس ، والعكس بالنسبة لن نعظم ظوهره بفكر أو بظيفة ما .

والصفة التعبيرية للحركة المسرحية توابك الزمن وتعمل على إبرازها . فمثلا منه الفتح المسرحية وفي هذه التنازع يوجد من نزاع البندق أو التزلزل أو يستيقظ مبكرا فندم من نام جيدا ومنهم من لزمه الأرق .. إلى غير ذلك من الاختلافات . ومنهم من جلس إلى مكان عمله مثل كستنتي ، ونقل هذه الشخصية لصل وتعمل حتى يبلر فاسكا في نفسها ببدوا تعود والعصيان .. فلابد لئلا لهذه الشخصية من حركة دائما سواء أكانت تعمل أم متعبة فحين يعمل يخرج مثلا لاستنشاق الهواء في حين نجد شخصية تنكصية « بونوف » الذي أصبح جبان نتيجة مشكلة اجتماعية معينة هي حياة زوجته لموافرها مع شغلها ثم هربه هو من البيلة كلها وحضوره إلى هذا المنزل .. هذه العادة التي حطمت حياته لفرس على ألا حركها تتركها فتقل مكانها طوال المسرحية لا تتحرك إلا لشراء الفيلد الذي يحتاجه .

وهذا الصياح يأتي على « كلفاشيا » بالغة الخطير يعمل إليها الآمال في فروش شقية فتروح إلى بساتنها وفطرتها تعمد لتكسب أوزها وتعيشي كالطاووس بين زملائها تزداد الخلق فالحركة المسرحية هنا مثلا لازمة لهذه الشخصية .. الأزمة لها أنصاف أصدائها لمصلها وأحضر الظفير من المبلغ وأسويته في التهيئة للعداء فلذلك وهي أيضا التي تمد التأييد للزاد .. كل ذلك لأن الحياة هنا ، أصد حياة البؤس ، تهتم على المخرج أن يحركها .

والحركة المسرحية لا تنتمز على أكثر بل يدخل فيها أيضا حركة الوجه واليد والرجل والرأس وغير ذلك من أعضاء الجسم والأطراف المكشوفة أمام الجمهور الواسع العينين القريب لكل ما يدور أمامه هي خشية المسرح . فترى شخصية لوفيا مثلا - هـ الكلاوية التي تتمثل في كل ماله وما يملك لها سلاكن أبدأ أن تكون حركاتها جامدة فهو يسبح هنا وينصت هناك وهو دأب الحركة لعينه ورفيقته وبعده فهو يضحك هنا ويصعد ذلك ونتيجة لتصرفاته يمكن أن يركع أمام من يصدقه من صفدياه أمانا في الإلتاع ، وأن يشتهي ليحدث التآثير المطلوب .. إلى غير ذلك من الحركات التي لا يمكن مثلا أن تقوم بها شخصية من هذه « سايان » الأترة أو شخصية « آنا » الروسية .

ولقد لاحظ بعض المخرجين العالمين أن بالمسرحية لفحات مفاجئة أو مفاجآت وأنا أسعها بمغوى « غبطات درامية » التفتك « الغبطات الشخصية » التي تعيش في أذهان القراء فترات طويلة ويكون لها من التآثير الجارف ما يميزها عن السكتابات العادية .. وهذا هو الحال في مسرحية جوركي .. وهذه « الغبطات الدرامية » للتنترة في جو المسرحية قد حصدتها وتعدت أن أجمل لها خطا مينا في الحركة المسرحية يقربها جدا من أذهان الجماهير ويتلقى بها التصاقا قويا مؤثرا . وهكذا نجد أن الحركة المسرحية تستطيع أن تملأ العيشتات وفلا من أن أحسب المثل بالراحة إلى الحركة ينصته قوة وإغتناننا وانشراحا يؤثر على أذهان في التمثيل بصفة عامة .

ولا الراد الحديث عن الحركة المسرحية قبل أن أخرج على شخصيتي « فاسيليسيا » و « كستايوف » صاحبها التزلز ومتكى الرسمالية في المسرحية . فمعها أيضا تلك الحبة دورا مما لها صاحبها التزلز وهما يتران السكان ميلا لها .. والحركة المسرحية التي تميز عن الزهو والخيال والطواف بالشرح من القاصد إلى القاصد كالطاووس يساعد كل منهما على توضيح معالم الشخصية ، ثم ذلك الجبن الذي ينتم به « كستايوف » يحمل من الممكن أيضا استغلال خوفه من « فاسكا » اللص وانكفاته في نفسونوسية المساحة التي يغلغلها على المسرح خلفا عندما يوزا به بقية أبطال المسرحية فيساعده ذلك على إبراز دوره من ناحية ذريع الجمهور بالصفحة على خبيسة الرسمالية ومعناها في المسرحية من ناحية أخرى . وللقارئ أن يتخيل مثلا دخول صاحبة المنزل « فاسيليسيا » إلى المسرح تستم وترعد وهي ثابتة في مكانها لا تتحرك ثم تخرج .. لو حدث شيء من ذلك لا أبحث الفرصة للشخصية لتتخرج على المسرح وتطمطع أبعاد الشخصية ولا أصبحت جامدة صلبة ولا عبرت من غرورها وفيها .

وعطيات الزكوع من حين لآخر تقوم أيضا بدور مساعد هام في تهيئة الحركة المسرحية لعظمة النص والعطين . إما من الإضاءة المسرحية والموسيقى التصويرية ودورهما في المسرحية فانا لا نذكر أنه في أكثر من بلد أوردت عرضت المسرحية دون نغمة موسيقية وأحدة القيم إلا في المقدمة في بعض الأحيان ، ودون تغيير في معالم الإضاءة إلا في حسالة دخول ليل أو طوق يوم جديد . وهذا ملحوظ له ما يبرره إذ هو يساعد على إبراز الجهود الذي يسود هذه الحياة وقسمهم تغير الحالة فضلا عن أنه ابتعاد من الفنتازيا التي قبل أنها قد نشد بين التخرج والتباعد ونصره من الأصل وهو النص والمثل وما يتلو به من عبارات .

والحقبة في المسرح الحديث اليوم يرتكز على دعامتين ثلاث مثل بداية « جريد » ألبانة مسرحية وموسيقى . وانا لا أريد أن أتهم ما وأتته بالتقصير من مسابقة الحديث الدراما هنا في المسرحية ليست في حاجة إلى مساهمات خارجية والتأثيرات فولية أو موسيقية للأداء من قيمة النص .. فائض فسوي ماله في القالة لاشك في هذا .. ولكن الموسيقى اليوم في العرف الحديث وفي الطوفان الجديد تقوم بما يحجز النص من أيقانه ، فقد انتهى العصر القديم يوم كانت الموسيقى تساعد النص على الارتفاع .. الموسيقى اليوم تميز عما لا تستطيع الكلمات التعبير عنه . وهنا نرى لنا الأفكار علة في المسرحية وموافق كثيرة يمكن استغلال الموسيقى فيها على هذا الأسس .. وهي أن نضع صموغنا جديدة ، ولهذا فقد نأى النظمه الموسيقية بتأثير خاص قد يرفع من قيمة العرض المسرحي غاية ..

والإضاءة المسرحية وشأتها في ذلك شأن الموسيقى أن لم تكن تزيد منها بعض الشيء ، فالإضاءة في مسرحية كهذه المسرحية التي تعتمد في شكلها الجديد على السيكولوجيات وروايات النص وفلسفات التصرف والمآثيل النفسية الأنظمة في بعض الشخصيات كالمثل مثلا يجب أن تشترك الإضاءة في التعبير عن هذه الشخصيات النفسية الصلبة بشرط ألا نخرج من حد الاعتدال وبشرط عدم تركها أيضا أن توضح كل حركة الصافية بحيث يكون لها ملحوظها عند العاقلين مشاهدي المسرح وليس الخاصة فقط .

وإننا للإضاءة على هذا النحو في المسرحية ستكون ميزان ، ويجب عدم الإصراف في استخدامها حتى لا تكون فاضحة لاسيما وأن مصادر الضوء في التزلز بدائية وفقرية فلا يمكن التحال هذه الصفة التفرز وكأنا في قصر « فرساي » مثلا ..

الخفايا السافرة

هذا الذي تغليه عني
لتثير في نفسي التلهف والتمني
هذا الذي تغليه يبدو كالضحى
متألفا في مقلتيك ، ابراد في نورك يفتي
ويود انصاحا ويأبى منك ان تنكته
وينفل يدعوني عسى ان ارحمه ..

عيناك فاضحتان سرله يا رفيق
عيناك نشرته من حول كراثة الحريق
فانهم من عينيك رائحة الحريق ..
وبكل ما تحويه نفسي من احاسيس تفيض
وبما تغفل في كيانى من غموض
اسعى الى السر المذاع
فامد في شغف ذراعى
استقبل السر القلق
افنيه من نفسي واسكنه حنايا اضلعي
ومن اضطرام مشاعرى
اخشى عليه اذا دنا ان يحترق ..

هل ذاع سرى مثل سرى يا رفيق ؟
انى احول ان اجيد ما ينفسى من شعور
يا ليت لا يستفيق ..
ولكم تعاشيت اللقاء
فلذا التقينا في الغضم النائر
لطمت خطانا موجة الحب المثيرة
واستودعتنا من لآلئها عطاء



قصيدة للشاعرة : وفاء وجدى



ورمت بنا متباعدين على جزيرة
 لمضيت اخفى لؤلؤى
 ومضيت تغطي لؤلؤك
 وجنا كلانا وحده
 والكفر بين اصابعه
 يرنو اليه ولا يصلق ما يدور بواقعه ..
 فلذا التفتنا بفتة وراى كلانا صاحبه
 الفيت سر ك ذاثما
 وتجار فى أن تعجبه
 اما انا يا صاحبي
 فاعود اصطنع الجمود :
 عيناي خالستان من معنى الهوى
 شفتاي تزددان صمتهما المقيت
 ويداي باردتان كاد الحس بينهما يموت
 وانا لهيب فوقه سكن الرماد ..

يا صاحبي
 اطلق ثورتك العنان ..
 فجر احساس الهوى
 حطم بثورتك الجمود
 اشواقك الخرى تنور على السكوت
 ولطالما نطق الهوى فى مقلتيك مناديا :
 دعنى اليها اعبر الصمت المهيئ
 دعنى احطم ما اقيمت من السلود
 فلقد خلقت لكى اعيش ..
 لكى اعيش بلا قيود ..

أول رؤيا جديدة وكيف تطورت



أربعة تزعموا الحركة الفنية في فرنسا خلال النصف الأول من هذا القرن العشرين وهم : بيكاسو وبراك وماتيس ورووه . وقد توفي ماتيس من تسع سنوات عن ٨٥ عاما ، ثم توفي رووه بعد ذلك بثلاث سنوات عن ٨٦ عاما ، وما نحن ذا نعتقد براك ولما يرضى على الاحتمال بعيد ميلاده الحادى والثمانين غير بضعة أشهر .

وقد اقترن اسم براك باسم بيكاسو منذ مطلع هذا القرن باعتبارهما منشئى الحركة التكعيبية . ويسمى الا نضلعا هذه التسمية - التى كان قد أطلقها أحد النقاد بقصد السخرية - فننوهم أن ما كان يقصده هذان الفنانان عندما سارا في هذا الاتجاه هو « تكعيب » صور الأشياء ، فانما كانا يقصدان - كما قال بيكاسو - الى مجرد التعبير عن نفسيهما . ولكن التعبير ، في أى صورة من صور الفن ، لا يكون الا بتحويل « الواقع الطبيعي » الى « واقع فنى » ، ذلك أن اللوحة ليست « شريحة » من الحياة ، وانما هى عالم قائم بذاته له لغته المستقلة بأحروميتها وأوزانها وتصريفاتها وتراكيب جملها وأساليب انصائها . وكان النحاتون المصريون والمعماريون القوطيون وأساتذة عصر النهضة يعرفون أسرار هذه اللغة التى هى فى جوهرها نوع من « الهندسة » الرفيعة . غير أن هذه الأسرار قد أفلتت من أيدي الفنانين الأكاديميين لاسفاهم الى مستوى تقليد مظاهر الطبيعة ، كما أفلتت من أيدي الانطباعيين بسبب انهماكهم فى التعبير المباشر عن الاحساس العابر . ومن هنا كان هم التكعيبيين - بعد سيزان - هو استخلاص القواعد الأساسية للغة الفن من خلال الدراسة التحليلية العميقة لآثار الأقدمين ابتداء من الفن المصرى من ناحية ، والفن الزنجرى من الناحية الأخرى . وقد عمدوا فى هذه المحاولة الى الاختزال والتركيز حتى كادوا يقتصرون فى صياغة لوحاتهم اذ ذاك على الخطوط المستقيمة والأقواس المنتظمة .

ولم يقف بيكاسو ولا براك بالطبع عند حدود هذه المرحلة ، فقد كانت التكعيبية بمثابة نقطة بداية لانطلاق كل منهما فى اتجاهه الخاص السابع من وجدانه الشخصى . وإذا كنا نرى فى فن بيكاسو صورة من الصراع الدرامى

بل المأساوي الرعب الذي تميز به العصر الحديث ، فأتينا لنرى في فن يراك
سعيًا إلى التوفيق بين العالم الباطن والعالم الخارج ، حيث يبدو أن لوحاته
ممتزجين في وحدة متسجمة متزنة ، تروعنًا بصفاتها ورسالتها ، ويحف بها
الشعر من كل جانب .

بقلم : دوجلاس كوبر ترجمة : سعيد عبد المحسن



أهم المؤرخون والنقاد وخاصة في السنوات الخمس عشرة
الآخيرة (1) بتحديد وجهة نظر الفن الفرنسي في القرن العشرين
ذلك الفن الذي يعد مائيس وبيكاسو - الرجلان الفرنسي
والإسباني - بمثابة التكوين المبدئين له رغم صغرى مراجعتهما
ومع أنهما قد ولما بالن في شتى الاتجاهات ، إلا أن كلا منهما
يُكمل الآخر ، ومن هنا كان معظم ما حدث في الفن الحديث
يفتسمان مسئوليتيه بالتساوي تقريباً . وليس هناك من لرسام
آخر أو مجموعة من الرسامين إلا وله علاقة ما بما أيقظه أحد
هذين الفنانين العظيمين بلا منازع ، ومع ذلك لهذا تيسيت
لتاريخ ، لا يمكن التسليم به ولو كان مصدوره هذان الفنانان
نصائهما ، ذلك أن كلا من مائيس وبيكاسو ، كما يقول فرناند
أوليفيه - قد أحس كل منهما منذ نشأتهما من نحو خمسين
عاماً ، بالثغور والخلابة مما أراه أعمال الآخر ، ومن الممكن
الاستفادة من ناحية الأسلوب من هذا الصراع بين المراجعين
الفرنسي والإسباني ، ولكن ينبغي ألا ننشغل عن الحقيقة الهامة
وهي أن هذا الصراع في حد ذاته لم يخلق لنا شيئاً عظيماً .
وقد ظل مائيس وبيكاسو على القوام شخصيتين منفردتين
مختلفتين ، كل واحدة تنجذب للآخرى فكرة وتريد نفسها
نارة أخرى .

ومع ذلك فقد تطلعت حياة بيكاسو العملية لفترة حاسمة
- وهي السنوات التي حبل فيها لواء التكعبية (١٩٠٩ -
١٩١٤) - عندما أسفرته النشاط الإبداعي مع فنان فرنسي
عظيم هو جورج براك إلى الدرجة التي شاركه فيها شخصيته.
ونتيجة لهذا « التزاوج » على حد تعبير بيكاسو نفسه بين
المراجعين الفرنسي والإسباني لم يتغير مجرى الفن الحديث نظراً
حيويًا فحسبه ، بل أوجد التراث الفرنسي - ولا يزال - فراء
كما أضيفت إلى تراثنا الفني سلسلة من الروائع - كانت
التكعبية أديماً مشغركا ليرك وبيكاسو على السواء ، وإذا
حاولنا المفاضلة بين مساهمة كل منهما أو أهمية أحدهما
بالنسبة للآخر خلال فترة تطورها ، فربما أن تكون على حذر .
ونكني أن نقول أنه بينما كانت أعمال بيكاسو التكعبية تميل
إلى طابع النحت وتأكيد الخطوط والاستهواء المباشر ، كانت
أعمال براك أقرب إلى فن التصوير وأشد غائية ونعاسة ورصانة
وكان من المسلم به بين معظم الناس في ذلك الوقت - بل حتى
سنة ١٩١٩ - أن براك - الذي كان بطبعه متواضعاً ومنطوياً -

(١) نشر هذا المقال سنة ١٩٥٦ بمناسبة المرض الذي أقيم
لجورج براك في المهرجان الدولي ماديرير . (لترجم)

لم يكن أكثر من تابع لبيكاسو . ولكن المشاهدة التي بين أيدينا تبين أن هذه النظرة غير صحيحة . وأتينا لتري التكبيك تشهد الدور في أعمال براك قبل أن تشهد في أعمال بيكاسو . ونستطيع أن نلخص صمغها . وبدا نطن أن سيزان هو الأب الطبيعي لها . ونستطيع أن نؤكد في الوقت نفسه أن الأب في تزال الحركة التكبيكية بؤثر في الطريقة التي يبر بها كل من براك وبيكاسو ونفسه تعبيرا تصويريا . ومع ذلك ليس هناك فنانان وضع ظلالهما أكثر مما وضع ظلال براك وبيكاسو ولأمرين عاما الأخيرة . فما أن نبدا الحياة المشتركة حتى إرداد كل منهما لراه ولكن كانهما قد دم نفسه بالارادة والوقوة على الفني في التطور الروحي والعنى بمفرده .

وهذا ما فعله براك في عهده ولكن بنتاج مسبق . وإذا نستعرض اليوم حصيلة أعماله لا نثك في أننا في حفر قاع طفيف . معلما لا يقل - بكل تأكيد - عن مائتي في أهميته وروحه الفرنسية الأصلية . أن براك لا يعد صاحب حرفة متناهية بل عمل فنانا من أجل وأجل ما في هذا القرن من لوحات نصيب . نحن أيضا فنان ينظر إلى العالم نظرة جديدة وواقعية في جوهرها . ويعرف كيف ينبغي أن يغير من هذه النظرة في لوحات . وقد قلل محور بيكاسو - مائتي عاما حوليا يستعيد براك من مكانه الصحيح في تقدير التأسيس . فيالرغم من الاعتراف الفرنسي باستأديته لا يزال التردد العادي على المناصب لا يعرف الكثير من أعماله ولا يفهمها .



ولد جورج براك في ١٢ مايو سنة ١٨٨٢ في أورجى ، وهي بلدة صغيرة على ضفاف السين بالقرب من باريس ، كانت مصدر الهام لكثير من الرسامين الانطباعيين خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر . كان جده يعيش من عمله كشاش ، وهذا هو حلو جده . ولكن الاثنين كانا في أوقات فراغهما من الرسامين الهواة المتحمسين ، إلا بلغة إوجيني أصبحت يعود الوقت لتطبيق من فرص العمل لأبوين الفنانين . ومن ثم انقلت أسرة براك في سنة ١٨٩٠ تقريباً إلى ستراسبورغ ، أمة أن نتاج لها فرصة التوسع - حرفيا ، وكانت النتيجة أن أصبح جورج براك في سن مبكرة - ولا يزال كذلك حتى الآن - أبنا لورماتديا . فقد استجاب على الفور للحمو الذي أبعثه في المياد الكبيرة ، ولجمال البكر لربيع المحيط به ، وذلك مناظر لم تفتد منها وسرعها بالنسبة إليه حتى يرمانا هذا . ولم يستغ براك وثابة ألبسة الفرنسية ، وكان من جهة أخرى يشق السباحة والزوارق الشراعية وركوب الدراجة في ألفة السدة ، فهو طبعه متعطف وغير اجتماعي ، ومن ثم فعمل الشواغل التي نستطيع أن يرق نصفها وحده . أما فيما بدا هذا النشاط الرياضي ، فيبدو أن براك في شبابه كان يجد أكثر متعة في الرياضة - أو تأتي دورا في العمل على الطول من أحد أشقاء وأولاد ديفي - وراكب الرسم حيث فرغ يطمعه في فصول ليالية بالفرصة الفنية وهو في الخامسة عشرة . غير أن براك - على مكتب معاصره العظيم بيكاسو - لم يكن بالغالب الأموية - ولم تكن وسومته الأولى مرموزة . ورغم ذلك من المؤكد أنه ما لبث أن أحس باستغنايته من خلال الفن اكتشاف موهبته . فتمدد براك بالمدرسة في السابعة عشرة من عمره وأرسله أبواه لقضاء سنتين كاشفين في نظم حركة النقش في ميناء الهافر ثم باريس ، قل يتردد في أوقات فراغه على المدارس الفنية ، وبدأ يرسم لجسود التنسلة .

وقد مير براك من اتجاها في الحياة بقره : « لم أقر يوما ما أن أصبح رساما ، تماما مثلما لم أقر يوما أن أواصل التنس . الواقع أني لا أكثر أن عملا ما في مرحلة من مراحل حياتي قد تحدث أن أقدم عليه ، لقد وجدت متعة في الرسم ، ولقد بدلت فيه جهدي ولكن لم يحدث أن كان هذا

هدف محدد في ذهني . واعتقد أن نيتشه هو الذي كتب يقول : « أن الهدف عبودية » وهذا صحيح . أنه كن أسوأ الأساور أن يدرك أمره أنه فنان ، ولتقصد الوحيد الذي قصده طوال حياته هو أن يعيش وفق هوائا يوما بعد يوم . غير أنه بعد حدث وأنا أحقق ذاتي أن ما أنتجت أشبه بلوحة . وعلى هذا النحو مقلات ذاتي » . على أن ذلك لم يمنع براك - بمسند قضاء سنة في خدمة الجيش (١٩٠١ - ١٩٠٢) من اقتناع والده بالسماح له بفتح مكتبه الفني ليركس في وكته للدراسة الفن . وأذا وولدوا يبلغ متواضع من المال استقر به المقام في مونتمارتر أواخر عام ١٩٠٢ ، وفي الستين التاليين درس في أكاديمية هيبير « الحرة » كما درس لمدة وجيزة (حرب ١٩١٤) في مدرسة الفنون الجميلة تحت إشراف ليون بونا . لم يحدث يوما أن افكر براك أنه قد اكتسب كل المعرفة التي يمكن أن تقدمها له المدارس الفنية ولذلك استأجر استوديو وبدأ يعمل وحده ، وكان قد اعتاد مشاهدة مجموعات اللوحات ولكسبير ، التي سبق أن وأما لأول مرة حفل إحدى المجلات المدرسية قبل سنة ١٩٠٠ . كما بدأ يتردد بانتظام على متاحف التجريب في اللوحات ، وكذلك صالونات الطلبة ، وبهذا تمكن من مشاهدة الكثير من لوحات الانطباعيين ، غير أن هؤلاء كان الرسم الاتري لديه اندك ، وليس غريبا أن يقع براك تحت تأثيره في أعماله المبكرة . ولكن قدو له بعد ذلك أن يكشف سيزان الذي عرضت له مجموعة هامة من لوحاته في صالون الخريف لعام ١٩٠٤ .

ويبدو أن براك لم يكن يتردد كثيرا على الفنانين الشبان خلال السنوات الأولى من إقامته في مونتمارتر ، بالرغم من صلاته تلك لدرسي بيكيا وماري لورسان اللذين انتقى بعد في أكاديمية هيبير . هذا بالإضافة إلى أنه كان قد تعرف من سنين وفي الهافر بالرسامين الأوائل ديفي وأدون فريز . وكان هذان الرسامان وهما بكرياته بسنوات للال ينتميان إلى مجموعة من الفنانين الشبان تعرف بالوحشيين ، ويترجمهم على وزير الفنون دوا في إنتاجهم على التصدير الاصطناعي بفرقة الطلبة واتجاهه إلى اذابة الشكل . كما أخذوا يستلهمون أفكارهم من صمغ ما بعد الانطباعية مثله في ذات حشوخ وأحجار الانطباعيين الجسد . وهكذا كان عام ١٩٠٥ حسو العام الذي انجذب فيه براك إلى عسقا الوسط من الشباب ، وفتحت عيشه على إمكانيات اللون الغامض وعلى ما كان يدور في الفن الحديث . وتم له ذلك في النهاية متمما زار صالون الخريف العرب ذلك العام والذي فيه مجموعة كبيرة من أعمال الوحشيين - وكانت النتيجة أن نبذ براك الطريقة شبه الانطباعية في الرسم ، تلك الطريقة التي ظل يتساها حتى ذلك الحين ، وبدأ يصعد أسلوبا وحشيا مربعا على يعمل على تطويره حتى خريف ١٩٠٧ . ولذلك كان براك في أعماله التي أصبح يسميها « الانعزال الانطباعية الأولى » أي لوحاته الوحشية الأولى معني أسس (على مكتب بيكاسو) رسم الضياء ، ولكن من خلال ارتباط بالحركة الوحشية ، أحي لفترة وجيزة - على مكتب بيكاسو أيضا - بأنه أسير لفهم جمالي للرسم أكثر دقيا ، حددده مائسي في ذلك الوقت (١٩٠٨) بهذه الكلمات : « إن اللون هو فن تركيب الأشياء التي في متناول الفنان بطريقة زخرفية لتعطين من مشاهد . فيجب أن يكون كل جزء في الصورة غريبا ، على أن يلعب اللون الذي حدد له ، سواء كان هذا اللون أساسيا أو ثانويا . وكل ما ليس له فائدة في الصورة فهو غير . من العمل الفني يجب أن تكون متسا في مجموعته ولا تطف التفاصيل اللطافة على العناصر الجوهرية في ذهن المتفرج » ومع ذلك كان براك الذي تمنى الحقيقة الباهية من الحس قبل كل شيء لم يكن تآزره بمائسي كبيرا .

ومتسا دخل براك في تلك الحركة الوحشية كانت هذه الحركة - وهي التي ظلت تنمو منذ سنة ١٩٠٠ - قد بدأت بالفعل تنقد طاقها ، وبانتهاه عام ١٩٠٧ كانت قد بلغت

وقد قال بحق : « رجال الفن : أولئك الذين يلتفتون الى
الذات » .

كان براك على الدوام رساما خالصا وسيطا : وقد كتب يقول :
« ان الرسام يفكر بلغة الاشكال والالوان » فالاشياء هي الشعر
الذي يتلقاه . مرة اخرى يقول : « ان الرسام يعرف الاشياء
بالتقوى ، كما ان الكاتب يفهمها بالاسم » وهو يستغل هذا التصور
لصالحه . - والان ان المشاكل الكبرى التي تواجه الرسام هي
كيف يميز عن الفراغ والصميم ، اذ هو مضطر ان يحوّل احساسه
بالإبعاد الثلاثة الى بعدين اثنين ، وطالما كانت تقنيات الحداثة
الطبيعية هي السائدة فإن هذا المطلب لا يتحقق الا بالجمع
بين عدة وسائل مثل المنظور الملهي والتظليل ، في حين ان
المصانير المظلمة يربطون بالاذى الإيهام بأن يحوّلوا في الامكان
رؤية الأشياء من زاوية ثانية في نفس الوقت يستطيعون استخدام
الانكسارات . ولكن ما ان بدأ الرسامون يهاجمون صحة هذه
الحيل التي وجدوها انما ليس هناك بديل حاصر يجبرون اليه ،
وانه سيؤاخذ نوع حلّه الشخصي بالحدس والتجربة ليس الا .
ومن لم كانت هذه التقنيات الفلسفية التي وجب عليه ان يعتمدتها
وهذا بالضبط ما حدث ليرك وبيكاسو في سنوات الأربعينيات
(١٩٠٩ - ١٩١٤) عندما عملا معا لتخليق التكعيبية « وكانتهما
يتسلطان الجبل بجبل واحد » (وهذا صيرير براك) ومن هنا
يجب ان نعلم الوقوع في الخطأ ، ذلك اننا ان تقدر أهمية
دورهما ما حققه براك وبيكاسو في ذلك الحين مالم نذكر انه
كان لهما طبعهما . كما حدث لبراس - ان يصطفا لنفسيهما
لغة تصويرية جديدة وانما قد شكك ذلك بطريق التي يجب
ان يعتمدتها الرسام الحق ، بان تصبها طريقتهما غيرة بغطوة
نحو غاية مجهرية (وغير معددة بكل تأكيد) وقد نجحت هذه
الطريقة التكعيبية لان لدى كل منهما مقوما متشابها من الطريقة
التي ينبغي ان يصاغ بها الرسم من جديد ، ولانهما تبادلا
التفكيرهما تبادل حرا وعلى قدم المساواة ، ولقد توكلما على تعقيد
تراثه والتعقيد بين مزيجهما المخلطين للغاية . ومن هنا فان
التكعيبية التي انبجها براك وبيكاسو - عكس عكس القائلين
والجديد ، الذين انهم بغفوا ما يفتلونه - لم هو الى مستوى
المنهضة - والناضجة فيما لم تكن التكعيبية في يوم من الأيام
نظرية او تفرعا رياضيا . وكان اهتمامهما الاول خلال هذه
السنوات يتحتم في الكشف عن امكانيات الرسم الحديث دون
الاراء ، ومقتضاهما التصويري هو الكشف عن وسائل تصوير
الفراغ والحجم دون الالتفات الى الإيهام . فبينما تصوير
الطبيعة بأساليب تصويرية بحتة ، لا كما تبدو الأشياء في يوم
سنين وقرنين معين ، بل كما توجد على الدوام في حد ذاتها وفي
الذهن البشري . بمعنى ان الأشياء يجب ان تبدو على سطح
اللوحة وكأنها حقيقة تصويرية بالنسبة للمشاهد كما كانت
تبدو من قبل بالأيام البصرية . وقد رفض ان يراد وبيكاسو
استخدام الألوان القوية لمدهقولة ، وظل يرسم مستخدمين درجات
لونية متعادلة ، وكما قال براك « ان الألوان قد تغير أحاسيس
تتشوش ارتباطات الفراغ في اللوحة ويجب ان نلصق في عرشي
استطراقنا في الشرح انه من خلال الفترة من ١٩٠٩ الى ١٩١١
لم يعرف هذان الرسامان طريقة اخرى لتأكيد البروز الا بعمل
مؤثرات ضوئية متعقدة ، وسرعان ما تسبب الضوء بقليل منه
الصاحبة في خلق مشكلة تعديل الألوان العالية مما يعتبر اعتداء
على الحقيقة والواقع » . ولكن كما كتب براك : « التقدم في
الفن لا يتأتى عن التوسع وانما عن انكسار الحدود ، ان الامكانيات
الحدودة تتحكم في الأسلوب ، وتولد الشكل الجديد ، وتعطي
لتلايد دمه » . ولكن عندما اكتشف براك وبيكاسو سر العلاقة
التصويرية بين الشكل واللون من حيث ان كليهما يعمل عمله
مستقلا من الآخر ولكن مصاحبا له في نفس الوقت استخداما
يلا من الإحتماء المتبادلة ، والوانا اخرى بطريقة « مركبة » .

وهذا الإحتماء بتصوير الشكل والفراغ والعمل على تطوير
نقطة جديدة للتصوير في هذا يقصر اختيار براك (وكذا بيكاسو)
للموضوعات التي رسماها طوال فترة التكعيبية فلهذا ان كان

انماها ، ولذلك لا تكاد ندهش اذا عرفنا ان الفترة الوحشية
لم تلبث معه الاثر من ثمانية عشر شهرا . وعلى اقل حال هناك
شيء واحد في أعمال براك الوحشية يستحق الاهتمام لما
من تأثير كبير على كل مارس منذ ذلك الحين ذلك ان وحاشه
لم يكن فيها ما يشير الى الاتجاهات التسميرية التي كانت تسيطر
كثيرا في أعمال غيره من افراد الحداثة وكان لدى براك ما يثقله
في هذا الصدد في كرامته :

« ان الانحلال شيء لا يمكن اضافته او محالته ، بل هو
بذرة برعها الصورة »

« ان شخصية الفنان ليس جماع عادته »

« اننا نتحقق الانحلال بفصل الانحلال »

ومن هنا يزداد فهمنا للشعب الذي جعل براك مؤهلا لشي
وحى سيزان الكتل - حيث عرضت له ست وخصود لوحة
في صالون الشريف سنة ١٩٠٧ ، كما عرضت له في نفس العام
تسع وسبعون لوحة بالالوان المائية في معارض برنيزيه وجون -
وليف ذلك الوقت عيني براك - وعيون معظم احداثه - على
نظرة لرسم أكثر عمقا . ومن هنا كانت لوحة مثل « معظر من
فانكجستروال » - لم اعم من ذلك لوحة « الفارسية » تريا كريب
انه قد بدأ على الفور بغير من أسلوبه ليتفق مع رؤياه الجديدة
الفنية .

وبعد هذا الوحي من سيزان التي براك بيكاسو ، وعمرها
لهزة عندما رأى لوحة « فييات الفينون » . ومنذ ذلك اللحظة
أدرك براك بالحدس ان هدفه في التصوير ينبغي ان يشمل في :
« محاولة رسم واقع لصحي وإعادة بناءه في كل في بناء الواقع
تصوري » . وقد مهد سيزان الطريق لهذا الهدف « طليت له
يمكن الإبداع بالفراغ والتميق بواسطة اللون دون الالتفات الى
خداغ العين بالفنور الملهي . واهم من ذلك كله انه أخذ
يتبع في ثبات « الاحساس الفصيل بالفراغ » مبتدئا بالذات
الإنشائي الى ان وجد الوسيلة التي تسلكه « التناقض في طريقة
تصويرية » بين هذا الإبداع والامرار الجديد على التصوير
المساحة المسطحة للوحة . ولكن سيزان يلفت النظر الى ان
يجب لبيت على الدوام داخل تقاليد الذهب الطليسي . ومن جهة
أخرى كان بيكاسو قد نمر على هذه التقاليد عندما التقى به
براك ، كان بيكاسو قد خط بالفعل خطوطه التكرارية والخطات
الذهنية لمة للرسم بلامن الادراك الحي . وهكذا استقبل براكها
الى تلك اللحظة التزمة بالواقعية في التناقض الطبيعية التي كانت
موجودة من قبل : وطبيعة الواقع ليست هذه واقعية اجتماعية
بل هي واقعية تصويرية ، واقعية في دون إيهام بالواقع . ولم
تنب لالة بعد التطورات من ذهن براك الذي جعل من الشكل ،
اذ استطاع بعد عشر سنوات (١٩١٧) قد اختار مفسرته
الإبداعية التكعيبية ان ينظر الى الزوايا الجديدة اتجاهه في فن
الرسم بهذه الكلمات . « ان الرسم وسيلة لتضليل ، بل الخطا
ان يعاين المرء ما يريد ابداعه . فنظاظر لاتعاني من حيث نتج
ولكي يرس في الرسم ان الحداثة البحتة » ينبغي ان يتفلسف
من المظاهر . والعمل نقلا عن الطبيعة ليس الا ارتجالا » .

وبدافع من السليقة خطا براك الخطوات الاولى نحو ابتداء
ما سعى على الفور ، التكعيبية ، وهي طريقة من الرسم تعتمد
من موقف من الطبيعة وانما اكثر ما هو مرئي بمس . وبهذه
الرؤيا الهادئة الناقية التي تميز كثيرين من كبار الفنانين
الفرسبيين بدأ براك ينظر فيما وراء الظواهر ، ويعامل مساح
العالم بكونها حواسه . وبعد ان وقف بين ملاحه التصارعية
استطاع ان يرسج اكتشافاته الى مصطلحات الرسم البحت .
وهما يقتبس من كرامته مرة اخرى : « ان العواشي تنوّه في
حين ان الذهن ينبغي . فتتمثل حين نصل بحدته الى مرتبة
الكمال . وليس هناك يقين الا فيما يراه الذهن » . غير ان هذا
لا يعني ان براك قد أصبح رساما « ذهنيا » بعد ان غطي من
أسلوب ما بعد الانطباعية . فلهذا ايهما ما يكون عن الحقيقة .

هذا بالإضافة الى اكتسابه مهارة متخصصة في تقليد الاحجار والاششاب واختياره لموضوعات الرسم المليئة باللال والتباين والحروف الهجائية ، ان كل هذه التجارب البكرة قد اسهمت بتصبه حيوي في رسمه طوال حياته .

وما ان نشبت الحرب في سنة ١٩١٤ حتى استدعي براك الى كتبتة ، فالتفت لفيادة الصداقة الحميمة التي كانت بينه وبين بيكاسو . وعندما أصبح براك قادرا على الرسم مرة أخرى في صيف سنة ١٩١٧ - بعد خضائه من جرح خطير - كان عليه ان يشق طريقه وحده ، وليس من القريب ان يتردد بعد هذا الانقطاع ، ويظل يحرب سنة او سنتين قبل ان يستعيد تماما احساسه بالطريق الذي يسلكه ، ولكن ما ان تم له ذلك حتى عادت استاذيته القديمة لتؤكد نفسها وتودعه من جديد ، وكانت الخبرة التي اكتسبها قبل الحرب قد حددت لفته التصويرية ، كما تحولت الى النظرة الصلبة التي اراد ان يعبر عنها وهكذا فقد عمل - خلال السنوات العشر من ١٩١٨ - ١٩٢٨ على تطوير التراث لفة في الرسم سيطر عليها كل السيطرة ، ولا يعني هذا انه قل يستغنى عن تغيير الفواحيانه مما يميزه انطريته في توافق الالوان ومعالجته للشكل تنغير ان على الدواحي حتى لو كانت التي رسمت في فترة واحدة ، لم يتراو بين البيرلة والصلاية ، بين القدام والاشراق ، بين التدفق الحرو الانسيابية من جهة ، والصلاية والحدة من جهة أخرى . وماذا يكون براك ان لم يكن هو المنطق الجريء الذي يكلفه من الامكانيات التصويرية لكل منصر يسهم في تكوين النوحة . فهو يبدأ اول الامر بإنشاء مجموعة علاقات جديدة بين اللون والشكل ومواد الرسم ، لم يجري التجارب باستخدام الخط استخداما حرا ، قبل ان يبحث فيما يسمى « **رعاية اللون** » ثم تأتي فترة (١٩٢٤ - ١٩٢٨) وكانت عنايته فيها اشد بتصور الحجم وان يكشف « **الى اي حد يمكن ان يخلق المرء انسياما بين الحجم واللون** » ثم يأتي بعد ذلك رد الفعل في السنوات العشر من ١٩٢٨ - ١٩٢٨ حيث يلعب الخط والزخرفة في اعماله الفنية دورا اكبر من ذي قبل ، على حين تصير الاصباغ اكثر جفافا واقل طراوة وشكلا فنيشا اكتشف براك إمكانية كل منصر تصويري في سلسلة من الامكانيات المرافقة الى الحد الذي احس منه بقدوته على تجربة لالواح جديدة اكثر فراء - ولقد هو الدلال الاولى على ذلك في لوحاته سنة ١٩٣٧ حتى سنة ١٩٣٩ وهو هنا يواجهها بخاصة في - في نفس الوقت تحول جديد - اذ بدأ براك خلال السنوات العشرين الأخيرة انتاجها جديدا يعتمد على الرؤيا لجاء العالم وبطريقة متزايدة ، وقد عبر عنه ادوج تعبير في بعض لوحاته الأخيرة .

« **لقد تم اهتمامي الاكبر طوال حياتي منحصرا في تصوير الفراغ** » هذا ما قاله براك ، وما على المرء - لكي يقتنع بصدق هذه البيرلة - الا ان يتغمض أعماقه في كل مرحلة على هذه ايتشاده من المرحلة البيرلانية في سنة ١٩٠٧ - سنة ١٩٠٨ حتى وقتنا هذا اما من السنوات الخمس عشرة الأخيرة فقد استطاع - بفضل ممكنه الطلق من لمة ما بعد التنكببية التي اختص بها - ان يوسع وقته الفراغ التنكببي الذي اشد نفسه لرسمه ، ولكن كونيات براك في الفترة ما بين ١٩١٠ - ١٩١١ كانت ساكنة ومسطحة : اذ كان يحدد الفراغ بمساحة مسطحة ، وهي خلفية موازية وقريبة جدا من سطح اللوحة وتقف الاشياء بلرزة امامها ، او بين المشرطيات والثلثيات وقد ازداد منصر الفراغ تجريديا في لوحاته فيما يصوره بحيث يبدو قليل البزول وفيه مسطح ، لم اخذ في تصويره منفصلا وكأنه شاشة سيمائية مقبوسة ، كما فعل وضع موضوعاته في دكن غير دقيق من حجرة ، وعلى اي الاحوال استمر براك يتجه لتدريجيا نحو إمكانية تصوير الفراغ الذي الذي تخصه البيرلانية لتجربة لوان يفتح نافذة على العالم الخارجي (كما فعل خوان غويس) دون ان يتغاضي عن الظاهر الاشياء القريبة ، كما أصبح موقفا بتصور الجو - واخيرا - استمر اليوم ان يتحقق كل هذا وان كان يرتقي (لاسباب جسطورية في في التصوير) ادخل ما هو غامض ومليث في تكوين لوحاته ،



منظر من بلدة لستاك (١٩٠٧)

هدف هذين الفنانين ان يصورا الاشياء تصويرا كاملا قواياها كان واضحا انه من السهل ان يبدأ بالاشكال البسيطة مثل الاكواب والالوية والزجاجات والملايين والجسمارد والالات الموسيقية . وقد ظل براك مخلصا لهذه الاشياء الجلمة في الذاكرة ويقوم بتكريرها على هذا النحو مرة وذلك مرة أخرى ، مضيفا اليها شيئا من المحار في السنوات الأخيرة لم قليلا من سلك البوردي الاحمر او بعض اللبلاب ، او بعض لفر الضويع اوتنايد الغلب وليس هناك فنان غيره اسرف في عنايته والفر استاذية في التنكيك منذ وصف الاشياء العادية - التي هي جزء مكمل لمحياتنا اليومية - برسمها بالزيت - قليل من الرسامين من احب هذه الاشياء و عرفها اكثر منه ، وليس هناك من اظهر بمبررة كبقريته ، فاعمال صفاتها الصلبة ، او استخلص منها - مسحة من الالام العالي المستمر ، واتنا لتقرأ في كراسة براك قوله : « لا يكلي ان تجعل التلي يرون ما نرسم - بل ينبغي ايضا ان نجعلهم يلمسونه » . ومن هنا كان براك اول من خطا الخطوة الثورية بالراء مسطحه - بقطع من المر المر المقلد او الغلب الحبيب وتوزيع نسج رسمه بخلقه بحسبات الزمال وبقربا من الحبيبات . وهو يرفع من حدة الواقعي الى الموضع الذي يرسمه بانماج بعض العناصر اليه مثل الحروف والكلمات وليس هناك رسام حديث غير براك اظهر حماسية طبيعية لواد الرسم وكبد يمكن تنويعها ، وهو يعتمد هنا في الرسم على خبرته الاولى ككاش ، بطريقة ابداعية لا يتوقها المرء - ولا كان براك صيبا في مهنة امره يقوم بسحق الالوان وغلظها حتى اياها هذه ، فقد علم في سن مبكرة في استخدام الاصباغ بطرق مختلفة للوصول الى نتائج محددة سلفا ، كما تولدت لديه حسلية لا تظهره اراء دوجة اللون واستخدام الفرشاة برفقة

ومن هنا كان تحليل التكوين والمضمون في لوحات براك الحديثة أمرا صعبا للغاية ، وعلى الفتحج ان يفتح بمواصلة التطلع الى اللوحة حتى تكشف له عن نفسها . فبر ان هذا الكشف ات لا محالة « فالسحر ليس الا جماع الوسائل التي تثير الشعور بالتصديق » أما وقد قلنا هذا فقد يحسن بنا ان نورد قليلا لمحا من مقال لجون وينشاردسون عن أعمال براك الأخيرة : « ما من شيء يبدو على حقيقته ؟ لقد يسكون للخلل وجود ملموس في حين تحول الأشياء الملغوسة الى ظلال والاشكال قد تنسج على حين يتسبب التنسج شكلا ، وما هو صلب قد يرسم وكأنه شيء لين وما يجب ان يكون معتما قد يبدو شفافا والعكس بالعكس ، فالإشارة الى الأشياء هي نصف إشارة ، وقد تخرج بعضها ببعضي لتصبح شيئا آخر لم تغلبه . وقد نلحم سطوح ذات اشكال معينة دون سبب منطقي في حين لا تؤدي الخطوط في أكثر الأحيان الى شيء أو تعدد أي شيء . ومع ذلك فليس هذا ناعما من موقف يطولي ازاء مشكلات الفراغ بل يرجع الى حد كبير الى وصوله للنقطة لم يعد يؤمن فيها - كما قال ذات مرة - بحقيقة ثابتة لأي شيء . فهو يرى ان الأشياء تتحدد باستعمالها » فقد يتحول الدوسيه الى رقيقة حذاء (وهذه صورة ذكرها عفا في حديث له) كما ان قطعة من الحجر قد تكون جزءا من جدار أو حصى أو حصوة على الشاطئ أو أي شيء يختاره المرء فكل شيء يتغير بما للظروف » فاذا كانت الأشياء الطبيعية تثير ذائبتها في أكثر الأحيان بما للظروف ، فليس هناك ما يلزم الفنان برسمها بحيث تشبه الحقيقة الى أقصى حد - يقول براك - « أن اهتمامي بالانكشاف مع الطبيعة أشد من اهتمامي بتقليدها » . ومع ذلك ربما كانت الحكم التالية المتنافاة من كراسه تقي شره أكثر مما تستطيع

التي أصبحت لهذا السبب مستنقة من عدة نواح ، ولكن كما قال براك « ان كل سبب تصاحبه خسارة مساوية ، وهذا قانون التوازن » . وكان براك قد رفض منذ مدة طويلة المفهوم التقليدي من الفراغ ، وما هو الا يرفض الى حد ما المفهوم التكعبي نفسه بالرغم من استمراره في تطبيق الوسائل التكعبية « الزكية » وان لوحاته اليوم قوامها مفهوم الضباب الجامح ، والذي يجمع بين الفراغ « الرئي » والفراغ « المحسوس » ولتختبر مرة أخرى طليقا من تليقاته التي تكشف عن نفسه : « لا ينبغي للمرء ان يفكر في الصورة كصيا فعل كثير من الرسامين الكتيان اليوم ، ان يجب على الرسام ان يدع نفسه تشرب الأشياء . فلا ينبغي ان يقطع العلاقة بينهما وبينه حتى يتاح لهما ان تتحول بحرية وعندما تشاء الى صورة .. يجب الا يتم أي شيء قسرا .. وفي رسومي اعود باستعراي الى المركز ، أي انني ضد ما يمكن ان اسميه بالأمف « السيفونية » فكما يحدث في السيفونية من تكرار مستمر للنغم الأساسي ، يحدث أن يظهر من الرسامين ، أمثال يونان ، الذين يصررون على تطوير موضوعهم ، فلي لوحاتهم الآن ما يشبه النغم المنتشر بينما الأمر على العكس في لوحاتي ، فانا أحاول على الدوام أن تكون هناك بؤرة على جانب كبير من التركيز ، التي أركز الأشياء .. وأنا حساس للغاية بالحيو العام المحيط بي ، وإذا كان علي ان أحاول ان اصل كيف تأتي لوحاتي الى الوجود ، فاني أقول هناك أولا تشرب ، ثم هلوسة - وهي كلمة لا أحبها وأن كانت لايمد كثيرا من الحقيقة - ورساما ما تتحول هذه الهلوسة الى تسلط : ولكي اتحرر من هذا التسلط تخمين علي ان أرسم لوحة كالمنا الرسم مسالمة حياة أو موت » .



(الرسم) ١٩٥٤)

ان تلقيه التفسيرات القدية الخارجية على رؤياه العبيقة
والثورية العالم والتي وهب اياها براك في شيوخه :

« هناك احساني ، اذن هناك كشف »

« الحقيقة لاكتشف من نفسها الا عندما يضيئها شعاع من
النشر »

« ان كل ماحولنا مالم »

« ان النشر يقضي على الاشياء حياة ذات تفاصيل »

« انني لم اعد اهتم بالتشبهات بل بالتحويلات »

« انني لا اتعمد التشويه بل ابدا من الاشكال لخلق الاشكال »

« انني لا ابحث عن التعريفات بل اميل الى اللاتعريف »

« ان تعريف الشيء معناه اننا نضع التعريف محل الشيء نفسه »

« دعنا نتناهى الاشياء ولا نفكر الا في العلاقات القائمة بينها »

« انني معكوم بالاحساسات التي لا تسمح بالفكر سابقة »

وقد كانت الطليعة الصامتة على الفواخ هي مدار حقيرة
براك ، فدعا استخدم الرسم للانعام بمثل هذا السحر على
اشياء مادية مثل : ارفعة الخبز ، السكاكين ، طيب السجاير ،
الفاكية ، الارهار ، وعدد لا يحصى من الاشياء المنزلية الصغيرة ،
واى رسام غير براك استطاع ان يارب الفن كله ان يقل بكل
هذه الحيوية والبساطة الاختلافات الدقيقة في نسج السطح،
تلك الاختلافات التي تميز مادة عن اخرى ؟ ان براك يستطيع
ان ينقل البريق المتألم الموجود على ابريق او الطراجة الناعمة
التي تغلف خوخة او القشرة الصلبة للليمونة او سطح حقل
لتمتع مصف به الريح او النعومة الرطبة للرقعة ، وهذا
بمعدل متعصرى « الواسية » والحياء المزورين واللذين يجعلان
المرء يتوق للوصول الى هذه الاشياء وليسها . ومع ذلك فكل
هذا يتم بالرسم وحده . وقد كتب جيوم ابولينير في مقدمته
لكتالوج المعرض الاول لبراك سنة ١٩٠٨ يقول : « ان هذا
الرسم ملائكي ، فهو انني من الاخرين ويتجاهل كل ما هو
غريب من فنه ، او ما عساه ان يفرجه فيك من الفروسي الذي
يعيش فيه » . وبراك مثل شاردان من قبل ابيوتوديا الى الصارون
والطبخ وحجرة النوم وحجرة الطعام ، بل الى الاستحمام

الخاص به وهذا كله سميا منه وراء الواقع : فليس هناك
شيء واضح بحيث لا يجد مكانا في لوحة من لوحاته . ان براك
ليس لديه وسعة المجال او مصادرة لعمل التكوين ، فمماه
متحررة من اي اثر « لاقتار » سابقة . وهو يعود من وقت لآخر
الى نفس الموضوع وكله تصميم على ان يستخلص كل ماكانه
التصويرية . ان لوحاته لا تحل اية الفلز او اشارات فلسفية
صعبة الفهم او اية معان حفية او رموز . ان من يظفر اليه يجد
نفسه يمسسه هتية غير متعرج على التزاوج بين البروقيل
القائم والوجه الكامل المظهر بل لا يتعرج على « وجود »
الطائر ، ذلك لان رسم براك له واقعه الخاص به ، ومرة اخرى
تقتبس من كتابات الفنان قوله : « انني اصل في نهاية الامر
ويعود مجهود متعمد الى تغيير معنى الاشياء ، واعني دالة
تصويرية تتنفس مع حياتها الجديدة ، فعندما ارسم دورقا ،
استهدف عمل اذنا يوضع فيه الماء . بل هناك اسباب تختلف
عن ذلك ليماء ، فلما اعيد خلق الاشياء من اجل هدف جديد ،
واعني به هنا ان تلعب دورا معينا في لوحة . . ومن اليسير
دالما ان تستجيب الاشياء لما يطلب منها . البست مهمة الشاعر
في حياته ان يثير تغييرات مستمرة كهذه في كل ما يحيط بنا
من اشياء ؟ على انه ما ان يتخطى الشيء مكانه داخل اللوحه
حتى يتقبل مصيره الجديد ويصبح في الوقت نفسه شيئا عاما
اما اقل محتفظا بفرديته ، فلان ان هناك انتقالا الى الاداء
التلقائي او الخيال واذا خلعت الاشياء عن نفسها وليفنفسها
المتحدة ، فلهاها تكتسب نوعا من الانتلاط الانساني واذا
بها تتحد بفعل العلاقات التي تنشئ بينها ، واهم من هذا
كله العلاقات التي تنشأ بينها وبين الصورة ، واخيرا بينها
وبين نفسها . وما ان تجد نفسها وسط هذا العالم الكبير
حتى تزداد جميعا تقاربا ، ذلك ان لنا حيونا بشرية ، كما انها
تتشير اليها بطريقة فريدة » .

وهكذا عندما يرسم براك فانه يتنزع من احط الاشياء شعرا
جديدا وتصبح خبرتنا من العالم اكثر اكتمالا واكثر اتارة ، فاذا
مرمرطين الله نرى في فاب براك بطمسا كيف نرى وهذه هي اسنى
وليمة للفنان الحق .





بقلم : الدكتورة سمحة الخولي

وثلاثين دولة ليجتسوا في موضوع « الموسيقى وجمهورها » . وتناولوا ، بأسلوب علمي ، بحث الملبسات المحيطة بالموسيقى في عصرنا هذا ، عصر الإذاعة والتلفزيون والديمقراطيات الشعبية والملقاء المباشر المتصل بين الشرق والغرب ، وقد خص هذا المؤتمر المشاكل الحقيقية وشخصها واقترح لها وسائل العلاج من واقع تجارب الشعوب المختلفة وأصدر توصيات حكيمة نشرت أخيراً مع إبحاث المؤتمر ، ورأيت أن أنقل إلى القاريء العربي صورة مركزة عن أهم ما تناوله ذلك المؤتمر بالبحث فهي أمور لا تخص المشتغلين بالموسيقى وحدهم بل تهم المثقفين والعاملين على نشر الثقافة بوجه عام .

اتجه المؤتمر إلى بحث موضوع الموسيقى وجمهورها من زوايا ثلاثة هي : الجمهور ، والبرنامج الموسيقي الذي يقدم إليه ، وعمليات التنظيم .

أصبحت الموسيقى في المجتمع الحديث من الخدمات الثقافية الهامة المنضمة الأطراف ، فهي تضم عدة عناصر متشابكة تبدأ بالفنسان الخلاق ، وتمتد إلى الفنان المؤدى ، ثم إلى الجمهور والنقاد . ومن وراء هؤلاء جميعاً عدة هيئات تتولى عملية الوساطة والاتصال بين هذه العناصر وتقوم بتنظيم حلقات هذا النشاط .

وإن سرعة تطور المجتمع في عصرنا ، وتقديم وسائل التسجيل والأداء الميكانيكي ، بل وتطور الموسيقى ذاتها لتحتكم على المعنيين بهذا الفن والقائمين على أمره أن يحسنوا النظر في تنظيم الصلة وتحديد دور كل حلقة من الحلقات المكونة للنشاط الموسيقي في سبيل تحقيق الهدف الفني والاجتماعي الكبير للموسيقى .

ولهذا الغرض عقد في روما ، منذ بضعة شهور ، مؤتمر دولي حضره مائة وخمسون عضواً مثلوا خمسة

وتحاول أن تخلق من تزاوجهما فناً جديداً ، والثالث يرفض الارتباط بالتراث القومي بأى صورة ويمنح في تبني الموسيقى الغربية في أحدث مذاهبها وأكثرها تطرفاً (وهذا ملحوظ بصورة واسعة في اليابان) .

ومهما تكن دقة هذا التحليل للجمهور الموسيقى في بلاد الشرق والشرق الأقصى فإنه يمثل نظرة عامة على الموقف الاجتماعي والحضاري لهذه الشعوب (وهو ما نحسه نحن في بلادنا اليوم ونسعى إلى توجيهه وتنظيمه) ، وقد تبين أن هناك كثيراً من الدول الشرقية تعنى عناية كبيرة بالموسيقى الغربية وبالأكسترات السفونية ولديها حفلات تورية تحضرها جماهير ضخمة تزداد أعدادها يوماً بعد يوم ، مثال ذلك كوريا والفلبين واليابان وتركيا ، وهناك كذلك بعض بلاد الشرق الأقصى التي تكاد لا تهتم كثيراً بالموسيقى الغربية .

وإن هذه الطائفة من الجمهور الشرقي الذي يستمع إلى الموسيقى الغربية لتمثل مشكلة خاصة ، إذ إن تقبل هذا الجمهور لتلك الموسيقى يختلف تماماً عن تقبل المستمع الأوروبي لها ، الأمر الذي يتطلب من القائمين على التنظيم الموسيقي في تلك

وقد يبدو أن معنى الجمهور ، جمهور المستمعين للموسيقى ، معنى واضح لا يحتاج إلى تفسير أو تحديد ، ولكن تبين أنه لا بد من تحديد الجماهير طبقاً لوسائلها في الاستماع للموسيقى ، فهناك مثلاً جمهور الإذاعة ، أو جمهور المستمعين للأسطوانات - وهو جمهور مشتت غير مرئي - ، وهناك جمهور حفلات الكونسير ، وجمهور الأوبرا ، كما أن معنى الجمهور مرتبط كذلك بالوقوف الموسيقي وبطريقة الاستماع .

لما مفهوم الجمهور الموسيقي في بلاد الشرق والشرق الأقصى فهو يختلف عنه في العالم الغربي نظراً لظروف الحضارية والتاريخية الخاصة لتلك البلاد ، ومن هذا يتضح مدى ما يشغله معنى الجمهور من أقسام وقطاعات وفئات قد لا تبدو لأول

وإن الأمر يبدو أوضح بالنسبة للحضارات الأوروبية التي نمت فيها تقاليد الاستماع الموسيقي عبر الأجيال وأصبحت فئات المستمعين فيها إلى الموسيقى اليوم واضحة قابلة للتقسيم والحصص . . . أما بالنسبة للحضارات الشرقية فإن الأمر أكثر تعقيداً حيث تحولت الوظيفة الاجتماعية للموسيقى تحولاً كبيراً في هذا العصر وابتدعت شيئاً عما وطبقته التقليدية التي كانت مقترنة بها في أغلب حضارات الشرق الأقصى وظهر أثر الانحواء الديوقراطي الحديث في الانتشار الهائل للموسيقى بواسطة الأسطوانات والراديو والتلفزيون والسينما . . . وصاحب هذا التزايد العددي لنص مطرد في المشاركة الإيجابية للجمهور وتغير جوهرى في طريقته في الاستماع حيث تأثر بأسلوب الاستماع الأوروبي الصامت القوِّد ، (بعد أن كان الجمهور في بعض بلاد آسيا يشارك من قبل في تنسيق الأحداث المسرحية أو الموسيقية ويعلم رأيه فيها أولاً بأول) .

وإذا تركنا الزيادة العددية واختلاف أسلوب الاستماع عند الجمهور الشرقي الحديث إلى مشكلة للموسيقى ذاتها نجد هذا الجمهور مؤلفاً بين ثلاثة اتجاهات جوهرية تكاد تكون متضاربة أولها اتجاه محافظ يسعى للحرص على الموسيقى التقليدية بمنف يكاد يبلغ الرجعية ، والثاني اتجاه مجدد يسعى إلى الموسيقى الجديدة التي تمزج بين الشرق والغرب



للاختلاف الجغرى بين اتجاهات التأليف الموسيقى المعاصر فيها عن الاتجاهات التأليف فى غرب أوروبا.

ومهما اختلفت وجهات النظر فى مستوى الجمهور الموسيقى ونوعه وذوقه فإن هناك إجماعا على حتى تلك الجماهير فى رفع مستواها وتوسيع دائرة تنوعها واهتمامها الموسيقى وتنويعها حتى تقبل على الموسيقى الجيدة ، من كل المصور وبكل الأساليب، وتنمية قدرة الجمهور على تقييم كل ألوان الموسيقى تقريبا فنيا صحيحا وخاصة الموسيقى المحلية التقليدية الموروثة ، ومثل هذا التقييم الفنى السليم للتراث الموسيقى المحل يحل مشكلة علاقة الشعوب الشرقية بماضيها وتراثها ويهد لها طريق نمو فنى مستتير مرتبط بالحضارات الموروثة ومهد للمستقبل .

وأشارت أصابع الانهيار الى التربية الموسيقية التى جعلها المؤتمر مسئولة المشاكل العالية التى يعاني منها الجمهور من هبوط المستوى وضيق الأفق والتجزؤ والسطحية فى أغلب الأحيان . . . وتعامل الكثيرون لماذا تدرس مدارس التعليم العام على اختلاف مراحلها الوقت والجهد الكافى لنشر الثقافة الإبداعية والفنية ، التشكيلية ، ومتابعة الاتجاهات الحديثة فى الأدب والسرحة والتصوير على حين تفنى على تربية الذوق الموسيقى بالوقت والجهد وتزنى فيه بهذا المستوى الضعيف ؟

وبرزت أهمية العناية بالثقافة الموسيقية ضمن برامج تعليم الكبار ، فالموسيقى من الفنون التى يتطلب الاستماع الذكى إليها تدريباً خاصاً وفهماً للعناصر المكونة للفتها .

ومن العناصر الضعيفة التى تدعو الى التفسيرات منظمات الشباب الموسيقى Jeunesse Musicale التى تمثل فئة خاصة من الجماهير أنتجت فى كثير من بلاد أوروبا أنها أكثر حساساً وتطلعا فى تنوع موسيقات الشعوب الأخرى وإلى تقبل الموسيقى المعاصرة ، وهى لذلك تصلح أساسا لتكوين جمهور موسيقى جديد يمتاز عن الجمهور التقليدى بسعة افقه وبمشاركته الفعلية فى الأداء الموسيقى .

وعندما يأتى اليوم الذى تنشغل فيه الحكومات ببحث مشكلة الثقافة الموسيقية ، ولا تترك فيه

البلاد مرونة خاصة وفهما مستتيرا لنفسية جمهوره وقدره على رفع مستوى ذوقه وتعميق فهمه للموسيقى الغريبة .

أما فى الهند فإن الموسيقى القومية لا زالت تحتل المكانة الأولى ولها تمتع فى الهند وباكستان بمكانة أمتع وأقوى مما تتمتع بها عند شعوب الشرق الأوسط وبعض شعوب الشرق الأقصى (كاليابان) ، ولكن الجمهور الموسيقى فى الهند قد تأثر كثيرا بالتطور الاجتماعى الذى رفع منزلة للموسيقيين ويسر نشر فهم عن طريق الراديو ، وهناك عامل اقتصادى له أثره فى الجمهور إذ أن الموسيقى - بعد تحرر الهند - لم تعد تعتمد على تشجيع الأمراء ومحبي الفنون بل خرجت من القصور الى قاعات الموسيقى وأصبحت تعتمد أساسا على استجابة الجمهور ، وكان لذلك أثره على أسلوب الأداء ، الموسيقى وتقاليد بل على بناء الموسيقى وتكوينها، وكان رأى مندوب الهند أن الجمهور الشرقى بصفة عامة يميل اليوم الى السطحية فى الاستماع ، وهو يعزو هذا الاتجاه الى نقص فى التنسيق والتخطيط التقانى ونقص الرقابة على المستوى الفنى بحسب الموسيقات التى تقدم منها للجماهير يوميا بجرعات هائلة .

ومهما تكن فئات المستمعين واتجاهاتهم فى الشرق أو فى الغرب فقد كان هدف المؤتمر أن يضع يده على أهم وسائل توصيل الموسيقى الجيدة للجماهير توصيلا مستمرا مستتيرا وأبيا يغلبهم القيم الفنية والثقافية العليا ، مع العناية باقتصاد وسائل إحصائية تكفل رصد اتجاهات الجمهور - أو الجماهير - حتى يمكن فهم علة تخلفه الملفت عن متابعة ركب التأليف الموسيقى الحديث الذى تم منه الشكوى ، وهذه قضية قديمة عانت منها الموسيقى فى كل المصور ، ولكنها اليوم تزاد ترحبا ، نظرا للسرعة الخاطفة التى تتطور بها التأليف الموسيقى المعاصر وخاصة فى أوروبا الغربية (وأمريكا) ، أما فى روسيا وبلاد أوروبا الشرقية فإن مشكلة الهوة التى تفصل بين المؤلف الموسيقى المعاصر وبين الجمهور ليست قائمة نظرا للتوجيه الخاص لفلسفة الفن فى تلك الدول ، ولتنسيق النشاط والخدمات الموسيقية بها ، ونظرا

المعاصرين وأن تمنح كل محاولة أصيلة تشجيعها وحمايتها .

وفي الطرف الآخر نجد أن فلسفة الفن عنده شعوب أوروبا الشرقية تسيب على الفنانين اتجاههم نحو المستقبل وتأين عليهم اغفسال الحاضر الذي يعيشون فيه وتميرهم بالتخلي عن الهدف الانساني للموسيقى ، فان المحاولات الفردية التجديدية قد تبعد المؤلف عن مجتمعه وتفقده الاتصال الخارجي بالجمهور وتمزله عن المشاعر والمعاني التي تحرك النفوس من حوله .

وهذا الاختلاف الجوهرى فى موقف الشعوب الادريية الغربية والشرقية من التأليف الموسيقى المعاصر لم يمنع أعضاء المؤتمر من الإجماع على الأهمية القصوى للتربية الموسيقية باعتبارها الوسيلة الوحيدة لمواجهة الأزمة الحالية فى الجمهور وفى البرنامج الموسيقى ، واتفقوا على أن أفضل وسيلة هى اتخاذ موقف ديموقراطى من تخطيط التربية الموسيقية حتى يتاح للجمهور برنامج موسيقى شامل متسع يهيئ للجميع فرصة الاستماع والمقارنة بين الأعمال الموسيقية من شتى العصور ، وممثل هذا **إلهام** أن يطبق كذلك فى مجال الاوبرا التى تعانى من **انزوال** ذوق الجمهور فيها وبرامجها أكثر تجسداً وأصيح حدودها حتى من الموسيقى لاوركستريالية .

ومما تجدر الإشارة اليه عند بحث البرامج الموسيقية أن هنالك اليوم عددا من المهرجانات الموسيقية التى تعمل بصورة ايجابية على توسيع نطاق البرنامج الموسيقى اذ تحرص على تقديم أعمال تجريبية مقددة مما لا مجال له فى الحفلات الدورية العادية . وهناك كذلك بعض محطات الاذاعة التى تقوم بتخطيط برامجها الموسيقية تخطيطا مستنيرا واسع الأفق يقوم على فهم كامل لمسئوليتها الاجتماعية والثقافية إزاء الجمهور .

أما بعض شركات الاذاعة والتلفزيون التجارية التى تقفل مسئوليتها الثقافية تجاه الجمهور ، فلا بد من أن تتدخل الحكومات لتضع لها نظما تلزمها برعاية واجبةا الاجتماعى .

أما الناقدا الموسيقى (الذى لا بد أن تتوافر فيه صفات العلم والنزاهة وسعة الأفق بطبيعة الحال) فهو

الحياة الموسيقية للشعوب تسيرها الصدفة فى أى اتجاه ، عندئذ سيرتفع مستوى الجمهور وترتفع معه القيم الموسيقية والثقافية .

وانتقل البحث بعد ذلك الى زاوية البرنامج الموسيقى التى يقدم الى الجماهير ، وحدوده وامكانياته ، والعوامل الاجتماعية والجمالية والاقتصادية التى تحكم فيه .

وقد تبين أن الموسيقى فى عصرنا هذا قد تجردت عن وظيفتها ، وانزلت وأصبحت فنا مجردا يعيش فى قاعات الكونسير فقط ، وبذلك أصبحت فنا للخاصة ، وان عصرنا يشهد صراعا كبيرا بين الموسيقى كفن ثقافى ، وبين الموسيقى كفن جماهيرى يحاطب الجموع ، ويظهر صدق هذا الصراع فى الحيرة التى تنتاب الهيئات القائمة على البرنامج الموسيقى فى العالم - مثل الاذاعة والتلفزيون ومنظمى حفلات الكونسير ومتنچى الاسطوانات فهذه الهيئات متأثرة برغبة الإرضاء ولذلك تقتصر برامجها الموسيقية على الأعمال التى اكتسبت شهرة راسخة ، وهى غالبا أعمال موسيقية تنشى لقرن أو قرنين من الزمان فقط ، أما الأعمال الفنية التى تنشى الى ما قبل أو بعد هذين القرنين (**القبليان**) فهو **التاسع عشر**) فهى قليلة الرواج ، وبذلك **تظل** البرامج تدور فى حلقة مفرقة ، وبمساعدة هذه الهيئات على خلق جمهور متجدد راكدا لا يتجدد ولا يتسع ذوقه الموسيقى ، فتضيىء بذلك الى عزلة الموسيقى عن الحياة والى عزلة الموسيقيين المعاصرين بصفة خاصة ، وتكون بذلك قد تخلت عن مسئوليتها فى تعريف دافعى الضرائب بالاتجاهات الحديثة فى الموسيقى لكى يتبينوا الى أين توجه ، وهل هى فى طريقها الى فتح آفاق جديدة ، أم أنها تسير فى طريق مسدود ؟

هذا ، ويشهد عصرنا كذلك اتجاهين متباينين تماما فى تخطيط البرنامج الموسيقى ، نشأكل منهما فى ظل نظرة وفلسفة اجتماعية وسياسية خاصة ، فشعوب أوروبا الغربية ترى من واجبه أن تشجع الإنتاج الفنى المعاصر وأن تسعى لتقريب الشقة بين مؤلف اليوم وبين جمهوره المنتظر ، وترى أنها يجب أن تفسح صدرها لكل الاتجاهات الفردية للمؤلفين

مدى تدخل العامل الاقتصادي في تكوين الجمهور
تدخلًا غير عادل .

فلا بد إذن من إخضاع النظم الاقتصادية السائدة
اليوم لتغيرات جوهرية لكي تلائم الهدف الحديث
من تقديم الموسيقى لكل طبقات الشعب وتوسيع
حدود الجمهور لأقصى ما يمكن ، وقد أثير عندئذ
رأى يقول : بأن أفضل حل هو رفض مبدأ المعونة
الحكومية من أساسه إذ أن يضع الفنان الموسيقى
في موقف اجتماعي غير كريم وهو موقف الباحث
عن المال دائما لتمويل الحفلات والاورا ، وربما كان
الأصح أن تتولى الدولة والجمهور ، كل من جانبيه ،
وكل حسب إمكانياته الاقتصادية دفع ثمن الخدمات
الموسيقية ، ولضمان حسن توجيه هذه الخدمات
ينبغي الاستئناس بوسائل الاستفتاء الحديثة لتتبع
رأى الجمهور واتجاهاته بالنسبة للموسيقى التي
تقدم له .

من هذا كله يتضح أن تطور التفكير الموسيقي
والحياة الموسيقية ووسائل التسجيل الميكانيكية ،
بل وتطور المجتمع عامة تسير بخطى سريعة لدرجة
تتحم التحذرات إجراءات سريعة تكفل الملازمة بين
الاحتياجات العملية للتنظيم الموسيقي وبين وسائل
التنظيم الحالية .

الوصيات : وقد بلور المؤتمر خلاصة أبحاثه في
نوصيات محددة هذه أهمها وهي تتناول التربية
الموسيقية :

— أوصى المؤتمر بادخسال الموسيقى بصفحة
إجبارية في كل مراحل التعليم العام ، مع عناية
خاصة بالمرحلة الابتدائية وبمعاهد تخريج معلمي
الموسيقى ، على ألا تقل المدة المخصصة للموسيقى في
خطة التعليم العام — بمراحله كلها — عن مئتين
أوسيعيا .

كما أوصى بتكليف نخبة من الخبراء بوضع
مناهج نموذجية للتربية الموسيقية بناء على ذلك على
أن تبحث تفاصيل هذه المناهج في مؤتمر دولي
يعقده اليونسكو ويدعو إليه حكومات الدول
المختلفة ، وأن تبحث تفاصيل تطبيق تلك المناهج
في البلاد المختلفة .

وكذلك أوصى برفع قيمة المعونة المالية الممنوحة
للجمعيات والهيئات التي تقوم بتنظيم حفلات مجانية

الوسيط بين الجمهور والموسيقى ، وخاصة الموسيقى
الجديدة ، وهو الذي يتولى ، عن طريق التعمير
الأدبي البليغ ، مهمة تفسير ما هو كامن في الموسيقى
وعليه أن يساهم في تكوين الجمهور فنيا واجتماعيا
الى الموسيقى المعاصرة ، فإن الهجمات العنيفة من
بعض النقاد على الموسيقى الحديثة تثير استياء
الجمهور وتدل على تغل الناقد عن واجبه في تناول
العمل الفني تناولاً موضوعياً هادئاً وعرض رايه
عرضاً يثير حماس الجمهور ويخدم الموسيقى .

هذا ووراء الآلاف من الحفلات والمهرجانات
والبرامج الموسيقية التي تقدم كل يوم جهودا
نظمية هائلة تواجه بدورها مشاكل عديدة ، ولعل
أفضل حل لأهم تلك المشاكل هو التدبير الحكيم
لخدمة جمهور الغد ، وليس مجرد الاكتفاء بخدمة
الجمهور الحالي ، وهذا الجمهور المرجو يحتاج الى
خطة بعيدة النظر تضمن للموسيقى أن تكون في
منازل الشعوب بأكملها على أساس أن الموسيقى
إنما هي خدمة ثقافية عامة تضارح الخدمات التي
تقدمها المتاحف والمكتبات ، ولذلك يجب تنظيم الحياة
الموسيقية واجب ثقافي هام ، وغفلت من مسؤولي
التوحيد في المجتمع .

وهذه المهمة الثقافية تشمل أربع شعب أو هيئات
مستقلة ، ومتداخلة في آن واحد ، وهي :

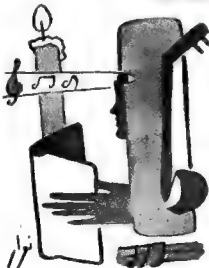
دور النشر الموسيقي — تسجيل الاسطوانات —
هيئات الإذاعة والتلفزيون — الحفلات العامة .
وهذه الأعمال التنظيمية ينصح المؤتمر بأن
يتولاها موسيقيون فنيون .

وتستلزم عمليات التنظيم عادة بالعوامل
الاقتصادية ، ولا بد لها أن تحدد موقفها بالنسبة
للمعونات المالية ، الحكومية أو الأهلية ، وأن ترسم
لها سياسة اجتماعية واضحة تتفق مع مفهوم العدالة
الاجتماعية وتكافؤ الفرص ، وأبرز مثل يفسر ذلك
أن النفقات التي يتكلفتها من الاوبرا باهظة ومهما
يكن حجم المعونات المالية التي تتلقاها الاوبرا من
الحكومات فإن أسعارها في كثير من البلاد مرتفعة
لدرجة تجعلها مقصورة على الطبقات الثرية وحدها ،
وهذا الوضع يتنافى مع ديموقراطية الفن ويدل على

أما بالنسبة لمحطات الإذاعة والتلفزيون التجارية فقد نصح المؤتمر السلطات الثقافية في تلك الدول بأن تتنبه للخطر الذي يتمثل في سوء استغلال وسائل الإعلام هذه وعلى ما يمكن أن يصيب الحضارة الموسيقية المحلية بسببها ، وأوصى باتخاذ التدابير الكفيلة بتخصيص عدد من ساعات الاستماع يوميا للموسيقى الجيدة وللموسيقى الشعبية (المحلية) بصفة خاصة .

وأخيرا وليس آخرا أصدر المجتمعون توصيات تفصيلية من شأنها حماية المؤلف الموسيقي المعاصر ماويا وأديبا وتشجيع المؤلفات الحديثة والعمل على نشرها وتداولها وحمايتها من التشويه أو الإضافة أو التغيير .

كما نالت منظمات الهواة طرفا من عناية المؤتمر فأوصى بتشجيعها ورفع مستواها عن طريق تكليف كبار المؤلفين بكتابة مؤلفات مخصصة لفرق كورال وأوركسترات الهواة ، وتخصيص قسط من النشاط الموسيقي يسمح لها بالاشتراك في الحياة الموسيقية مشاركة فعلية ، وأوصى بتيسير نقلها وسفرها لكي تتبادل الزيارات مع غيرها من منظمات الهواة في البلاد الأخرى تحقيقا للرسالة الإنسانية للتفاهم والتعاطف عن طريق الموسيقى .



أو بأسعار زهيدة . كما أشار بتشجيع منظمات الشباب الموسيقية من جانب ، والنقاد الموسيقيين ، من جانب آخر ، على التعريف بالموسيقى المعاصرة والعمل على نشرها على نطاق واسع عن طريق التشرح والتحليل .

أما التعليم الموسيقي المتخصص فقد أوصى المؤتمر فيه برفع مستوى الدراسة بمعاهد الموسيقى (الكونسرفتورات) والجامعات إلى أعلى مستوى حتى يمكن نشر التعليم الاحترافي المتخصص على نطاق واسع في سائر البلاد ، مع العناية باتشياء تلك المعاهد والتوسع فيها وافتتاح فروع جديدة للتخصص تتلاءم مع الاحتياجات الحديثة للحياة الموسيقية بما يتيح للموسيقيين المحترفين مجالا أوسع للنشاط والعمل .

الشرق والغرب

من أهم مشاريع اليونسكو العمل على إيجاد الفهم المتبادل للقيم الثقافية بين الشرق والغرب ، ولذلك أوصى مؤتمر روما بأن تنظم معاهد الموسيقى الغربية - في أوروبا - دراسات في الموسيقى التقليدية للشعوب غير الأوروبية . فأوصى بأن يجابى آخر بأن تحرس معاهد الموسيقى في البلاد الشرقية والإفريقية على تحقيق التعادل بين الموسيقى الغربية وبين موسيقاها المحلية في التعليم الموسيقي المتخصص بها .

ونظرا لما تتعرض له بلاد الشرق اليوم من التأثير بالموسيقى الغربية فقد أوصى المؤتمر بمزيد من الاهتمام والمؤونة والتوسع في نشر الموسيقى الشرقية الكلاسيكية الأصيلة في تلك البلاد والنهوض بها بدراستها وعزفها وتاريخها وتسجيلها وإذاعتها .

وأصدر المؤتمر كذلك بضع إرشادات ونصائح قيمة لهيئات الإذاعة والتلفزيون منها العمل على إذاعة الأعمال الموسيقية الجديدة عدة مرات بصورة منتظمة لكي تصل إلى قطاع عريض من الجمهور ، كما أشار إلى ضرورة إذاعة الموسيقى مصحوبة بشرح وتعليق تغذي ليجنى الجمهور منها متعة وفهماسا أعمق .

الناس الحب



ان تنكرها تماما ولكنك فى نفس الوقت لا تستطيع ان تعترف بها ..!

ومن الممكن ان تتجمد هذه العلاقة فى هذا الوضع .. ومن الممكن ايضا كما حدث لى، ان تدخل فى طور جديد مثير .. وفى الواقع اتنى لا استطيع حتى الآن ان احدد اللحظة الحاسمة التى بدأت فيها علاقتى باتويس ٩ تدخل فى هذا الطور الجديد!

فى البداية كنت قد آلت بعض الوجوه ، وكنت اتبادل معها التحية أو السؤال عن الوقت ، أو السخوط على المواصلات ، ويمرور الوقت كانت الوجوه التى الفتها قد بدأت تتراجع الى الوراء ويلفها ضباب ثقيل لتفسح المكان امام وجهين .. وجهين أصبحت لا ابصر غيرهما .. وجه شاب وفتاة لا اعرف لهما اسما ، ولا اعتقد انى سأعرفه فى اى يوم !!

كانا طالبين ، يركبان معا من ميدان المحطة ، وينزلان فى محطة الجامعة تانى هى اولا ، أو يانى هو ، فيتحول الوجه المنتظر الى مجرد مينين

اذا كنت ممن يركبون المواصلات كل صباح ليذهبوا الى عملهم ، فلا بد انك قد مارست هذه العلاقة الغريبة التى تربطك لمدة ساعة أو أقل أو أكثر بناس لا تعرفهم ، ولم تكن لك اقل حرية فى اختيارهم ، وقد يبدو من الصعب ان تجد لهذه العلاقة اسما ، أو حتى تحدد لها طعما فهى فى كل مرة تختلف باختلاف الشخص الذى يجلس أو يقف بجوارك قد تستريح اليه ، أو تنفر منه ، وأحيانا يمضى الوقت دون ان تشعر بوجوده !!

غير ان شيئا ما سيحدث بعد مرور أيام أو اسابيع ، ستجد انك بدأت تألف بعض هذه الوجوه التى يتكرر لقاءك معها كل يوم ، انها قد تتأخر قليلا أو تبتكر ، ولكن لقاءك معها سيتكرر حتما ، وستجد ان عينيك قد بدأتا تتدربان على أشكال الركاب ، وبالأخص أزيائهم ، وستجد ان مشاعر باهتة ومؤقتة بدأت تربط بوجودهم ، وأحيانا بقيابهم وتذكر ان علاقتك بهم تدخل فى طور جديد ، بحيث لا يمكنك

فلقبت ، وفجأة - ويحدث هذا كل يوم وكأنه يحدث لأول مرة - يستحيل التطلع القلق الى التماعة مشرقة ، وتتصانح يدان ، وترق ملايح الوجهين وتنبض ، ويدور الحديث هما الى الحد الذي تعجب كيف يسمعانه ، وتدهش كيف يكون لبعض الكلمات مثل هذا التأثير حين تبصر عيني الفتاة ، وقد تألقتا ببريق غلب ثلاثي بجواره كل مظاهر الحياة ، في هذا الميدان الفسيح ، وفي مثل هذا الوقت !! وتصيح العيتان السعيدتان هما الشيء الوحيد الذي يستأثر باهتمامك !

وأحيانا يشرق الميدان الصاحب عيني الفتاة للحظات ، فتدور برأسها يمينا أو شمالا ، وقد تسوى شعرها دون أن يكون الهواء قد مسه وقد تقف على قدم واحدة وتضرب الأرض بالأخرى ضربات خفيفة ولكنك ستشعر مع ذلك أن احساسها بالشباب الذي تقف بجواره لم يبعد عنه قيد أنملة ، وأنه .. بشعره القصير الخشن ، وبعينيه اللتين تتابعانها من خلف منظاره الذهبي ، ووجهه المستدير المكتنز ، هو كل شيء في هذا الميدان بل في هذا العالم .

وحين تأتي العربية ، ويندفع الناس نحوها بطريقة يدون معها وكأنهم فقدوا صوابهم فجاءه ، يشعرون بتوع من الضيق لأن الشاب والفتاة ينقلبان انهما ركوبهما وسط هذا الاندفاع الأحمق ، ذلك الاطار الفاضل الذي لا يرى ولكن يحس ، والذي كان يلغهما معا ، وهما واقفان ، ويجعل منهما شيئا محتلفا عن كل من حولهما من البشر ، انهما يدوان للحظة مبتذلين وسط عشرات الأيدي والأرجل المتدافعة ، ولكن ما أن يستقر بهما المكان على مقعدين أو متجاورين في مشي العربية ، حتى يلغهما من جديد ذلك الاطار الفاضل ، والذي يكتسب داخل العربية شيئا من الوجود الفعلي ، فقد كنت لاحظ ان الركاب حولهما يصنعان - وربما دون قصد - دائرة من الفراغ تسمح لهما وحدهما بأن يتحركا في يسر ، وتكاد تمنع عنهما يدوان الأيدي والأرجل التي تشابك في كل جزء آخر من العربية ، وتمضي العربية وتتابع هزات الركاب مع كل منحنى وكل إشارة ، وتضييق دائرة الفراغ على الشاب والفتاة ، ويفرق همسهما وسط ضجيج العربية وأحيانا يختفيان عن عيني ، وأحيانا ألمح خصلة من الشعر ، أو بدا مشدودة الى سقف العربية ، أو ذراع النظارة الذهبي مع حركة الرأس فيبقي إحساسي بوجودهما الفريد

وسط هذا الحشد البشري الثقيل ، وحتى حين بهبطان ، وبقيان خلف أسوار الجامعة فاتهما يبقيان في راسي بطريقة ما بعض الوقت .. !!

كان وجود الشاب والفتاة قد جعل لعلاتني باتوبيس ٩ مذاقا خاصا وأصبح هذا الجزء من النهار يشيع حواليه امتدادا بهيجا من الانتظار والتذكر ، ولم يكن الشاب والفتاة بهذا الجزء من النهار ، كانا يتسللان الى بقية اليوم ، ولبقيان يظهلهما الرقيق على همومي اليومية فلا أكاد أحس بها !!

ولا أدري الى متى ظلت اعتقد أنني وحدي الذي يتابع بشغف هذه القصة من قصص الحب التي اختارت أتوبيس ٩ مسرحا لبعض مشاهدتها !!

أغلب الظن أنني لم أكتشف أن جميع الركاب كانوا يعملون حولي مقاعد المسرح ويتابعون بنفس الاهتمام نفس المشهد إلا في ذلك الصباح الذي خلا فيه أحد المقاعد ، ومع انهما (الشاب والفتاة) لم يكونا أقرب اليه من أي شخص آخر ، فقد أشارت اليهما أكثر من يد ، لتجلس الفتاة على الأقل ، وترددت الفتاة قليلا وبما فضلت أن تبقي بجوار صديقها ولكنه هو الذي حسم الموقف حين أشار اليها بأن تجلس ، الى هنا وكل شيء يمكن أن يقبل على أنه مجاملة لاسم وإحاطة . ولكن ما حدث بعد ذلك هو أن الشاب الذي كان يجلس في المقعد المجاور لها ، ترك مكانه هو الآخر ، وأشار لصديقها ليجلس بجوارها ، وتردد صديقها للحظة ، ولكنه سرعان ما جلس ، ربما فكر أن الشاب نازل في المحطة التالية ، ولكن المفاجأة كانت في أنه لم ينزل . في هذه اللحظة بدأت أدبر عيني في جميع الوجوه القريبة ، وجوه الشباب والكهول والنساء ، كانت جميعها تنهى تطلعها القلق باختلاس النظر اليهما ، كنت أشعر أن وجودهما أصبح يتجاوز القعد الذي يجلسان فيه ، وأن كل حركة تصدر عنهما تشد خيطا من هذه الخيوط التي لا ترى ، والتي تربطهما بالركاب ، فيدور رأس أو يمتد عنق أو تختلج شفتان بالحدث ، أو تطرف عيتان حتى لا تشي نظراتهما بتلك الراحة الفاضلة التي تخفيها القلوب وتكاد تفضحها العيون !!

منذ ذلك الصباح اكتشعت أن اهتمام الركاب بهذا المشهد لا يقل روعة من المشهد ذاته .. بل لقد أصبح جزءا منه .. وبمرور الوقت أصبح الناس هم أكثر الأجزاء أثارة ، كان الركاب الذي يظهر بمكان قريب منهما لا يفرط فيه ، والركاب الذي يبعده الحظ عنهما يتعجب عنقه كثيرا في اختلاس

ضيقها بهذه الأصوات ! ولكن هذا الضيق كان بظلم صامتاً دائماً ، وبدأ ان العربة تعاني من انقسام حقيقى فى موقفها من الشباب والفتاة ، كانت الأصوات المعارضة تتزايد وترتفع وترحف الى الصفوف الامامية ، وتكاد تمزق الاطوار الوهمى بينما ظلت الوجوه العاطفة لا تفعل شيئاً ، بل لقد بدأت تحت تأثير المعارضة تحاول ان تخفى ضيقها !

ولكن الشراء الوحيد الذى كانت العربة كلها لانزال تفعله هو اهتمامها الغريب بالشباب والفتاة ، ذلك الاهتمام الذى لم تكن الأصوات المعارضة سوى احد وجوهه الكثيرة المعقدة !!

ولقد بدأ هذا الاهتمام يأخذ صورة جديدة ، حين مضى يوم ويومان وثلاثة دون ان يحضر الشباب والفتاة فى موعد كل يوم .. ! ولقد كانت هذه الايام الثلاثة كافية لان يكتشف كل راكب ان المسألة ليست تأخيراً او تبكيراً فى الركوب بالنسبة له !

فقد كان من الطبيعى دائماً ان يختلف موعد ركوبها بالنسبة لبعض الركاب عادة !!

اجلانى هذا اليوم الثالث ، فقد كانت العربة كلها تنفذهما مما ..

والأول مرة بدأ حوار بين المؤيدين والمعارضين فى جوانب العربة !!

فلت لجانوى الذى كنت اعرف انه من المعارضين ، وكانت أحمله تسؤلية ما حدث :

« اتري .. لم يحضرا منذ ثلاثة ايام !! »

« كنت اتوقع ذلك .. لم تكن بينهما علاقة جيدة ! »

« كيف عرفت ذلك ؟ »

« لم يكن فى اصبع اى منهما ديلة ! »

« لا يزالان طالبين ! »

« جائز انه يضحك عليها ! »

« لا يبدو ذلك ، فمظهره جيد .. و .. »

« أنت الآن تفكر مثلاً ، ثم ضاحكاً .. هسل وقعت بدورك فى غرامه ؟ »

« العربة كلها كانت واقعة فى غرامها معا ! »

« لو كانا خطيبين ما ضاق بهما احد ! »

« الا يكفي انهما حبيبان ؟ »

« بكفيهما اما العربة ؟! »

« ولماذا تحشر العربة نفسها فى الموضوع ؟ »

« انهما اللذان يحشران نفسيهما فى العربة ! »

« وضحكاً معا .. ! »

ومضى يوم آخر وثان وثالث دون ان يعودا أيضاً ،

النظر اليهما . وان كان يتمتع بحرية اكثر من التعليق عليهما ، وكما يحدث فى المسرح حين يرتفع الستار ان ترتفع فى نفس الوقت الحواجز المصطنعة بين جميع الزوار ، فيتبادلون دون معرفة سابقة المشاعر واحساناً التعليق على المشاهد ، كان يحدث نفس الشيء فى العربة ، بين كل راكبين يتجاوران فى المقعد او المشى ، ويتكرر ركوبهما معا ، كانت قصة الحب ذات المشهد الواحد - الذى لا يتغير كثيراً ولكنه لا يمل ابداً - قد أصبحت موضوع الحديث ، والخيال السحرى الذى يربط هذا الحشد الغريب ، ويوحد بين مشاعره التى ما كانت لتتحد فى مثل هذه العربة الا حين تواجه كارثة !!

والشئ الغريب انه فى الوقت الذى كانت فيه الحواجز المصطنعة بين الركاب ترتفع ، كان الشباب والفتاة يدوان داخلين عن كل من حولهما من الناس ، آمنين لذلك الاطار الوهمى الذى يفصل بينهما وبين الركاب .

ربما بسبب من هذا الاطار الوهمى ، حدث ما حدث ، فقد كان يحدث احياناً ان يمد الشاب يده ليفتح زجاج النافذة المجاورة ، فينسى يده على ظهر المقعد او على كتف الفتاة ، وكان يحدث ان يقترب من اذنها ليمس بعض الكلمات فلا ينتهى الكلمات ، اما حين يكونان واقفين فى المشى ، يتراجع الركاب ، وتتراجع معهم الفتاة ، فانه كان يحيط كتفها بذرعه حتى لا تسقط ، فتقترب منه فى وداعة ، وتنسى هى كما ينسى هو ، ان العربة قد عادت تسير سيرها الطبيعى دون اهتزاز !

ربما بسبب من هذا كله - وربما بلا سبب ، فقد كانت مثل هذه الأشياء تحدث .. منذ كانا يركبان معا - بدأت العربة ترسل اول صيحة اعتراض على قصة الحب التى كانت تنابها فى شفق صامت ، والغريب ان الصيحة التى لم تتجاوز ابداً مرحلة الهمس فى التعبير عن شفقها ، لم تتردد فى ان يتحول الهمس الى صيحة حين ارادت ان تعلن معارضتها !!

وكما يحدث فى المسرح احياناً كانت الصيحة تأتى من الصفوف الخلفية مجهولة المصدر .. متقطعة .

« دول زدودها قوى ! »

« هما فاكزين نفسهم فين ! »

« مش براعوا شعور الناس يا اخى !! »

ولكن من المؤكد ان هذه الأصوات لم تكن تعبر عن رأى العربة كلها فقد كانت بعض الوجوه لا تخفى

وسيطر على العربية كلها شعور كئيب بأنها فقدت شيئاً ، وتحول الانتظار في جميع العيون الى ياس ، وكفت الرؤوس عن الحركة ، وثلاثت الحدود الفاصلة بين المؤيدين والمعارضين ، وشعل الجميع احساس خفى بالذنب ، وكان الحوار لا يزال يدور في العربية ، ولكنه لم يعد حوار .. كان صوتا واحدا تردده العربية بأفواه كثيرة ، وكأنها تحدث نفسها !!

« اعتقد انهما سيرجمان ؟ »

« لا ادري ، ربما .. »

« كانا رائعين ! »

« اتعرف لم اعد اطيق العربية »

« لقد فكرت ان آخذ عربية اخرى !! »

« ولماذا لم تفعل ؟ »

« احيانا افكر انهما سيمودان ! »

« ليس هناك اجمل من رؤية حبيبين ! »

« لماذا يولع الناس بتحطيم الاشياء الجميلة ؟ »

« العربية هي التي .. »

« ربما لم يفترقا ، وربما حدث بينهما خلاف ! »

« كل شيء جائر ، ولكن هذا لن يغير الموقف بالنسبة للعربية ! »

ومضت ايام اخرى ، ولم يعودا ، وبدا انوبيس ٩ يصبح مجرد عربية والناس مجرد ركاب ، وتقطعت الخيوط الخفية التي كانت تربطهم بالحرارة ، وبهجم واضعهم ، وقاض في العيون ذلك التوقع الخطير المضطرب لتصل منها هموم كل يوم ، وتحولت العربية الى مجرد مكان لتتقى فيه كل صباح عشرات الالدى والارجل وتزاحم ، وتضج بالشتائم والاعتذارات !! وفي احيان كثيرة فكرت في ان اغير طريقى ، ولكنى لم افعل لا ادري لم ؟

ذات صباح فوجئت بان الفتاة .. اجل الفتاة التي لا اعرف لها اسما .. تجلس بجوارى .. كيف لم انتبه لوجودها قبل هذه اللحظة !! انها هي بعينها .. ولكنها كانت وحدها هذه المرة ، وكدت اسألها اين .. اين ذهب ؟ ولماذا ؟ وفكرت انها ربما عادت قبل اليوم .. كان من الصعب ان انتبه الى وجودها وحدها .. ! كانا دائما يبدوان معا !! ان شيئاً فيها لم يتغير ومع ذلك فهي تختلف تماماً عن الفتاة الاخرى التي كانت تجيء معه !

يجب ان يكونا معا دائماً حتى يحدث ذلك الشيء الرائع الذى يجعلهما مختلفين عن كل من حولهما من البشر ، كانت مطرقة ، وتطل من عينيها نظرة غريبة كأنها لا تبصر بها شيئاً ! ويدها ملقاة بجانيها ،

وشعرها لا يحركه سوى الهواء ! وتذكرت اننى اجلس في مكانه !! وادرت راسي فيمن حولى كأنما خشيت ان يكتشف احد من الركاب وجودها ووجودى في هذا المكان الذى كان له ، وخيل الى ان بعض العيون ترمقنى في شيق ، وتسلطت في مقعدى .. الفتاة لا تزال مطرقة والعيون التي تكتشف وجودها تتزايد وتتسع حداثتها ، والوجوه تقترب من بعضها وتهمس ، وتتم ملاحظتها عن اسى مشرب بالشفقة !! لماذا جلست في هذا المكان اللعين ؟ وخيل الى اننى لو تركت مكانى لما جلست فيه احد ممن يعرفونها ! لماذا تحاصرني كل هذه العيون ؟ الفتاة وحدها هي التي لا تشعر بشيء .. ! كانت هذه المرة سجيناً اطار آخر .. اطار لا يسمح لها بان تتحرك .. ولكنها كانت وحدها في داخله .. العربية لا تزال تسير ، والطريق لا ينتهى ، والركاب الذين يعرفون القصة يديرون رؤوسهم قبل ان يغادروا العربية ليلقوا نظرة اخيرة .. واصبحت عاجزا عن ان اواجه العيون .. وانقذتني النافذة .. ومع ذلك فقد كنت اشاهد العربية في قلب الطريق ، والعيون في داخلها تتقارب وتتمزج وتصبح مينا واحدة كبيرة في راس واحد كبير يملأ العربية يملأ فيها كل مكان ، فلا تستطيع الفتاة ان تتحرك !!

في الايام التالية ، كانت الفتاة تركب وحدها ايضا ، وكانت العين الكبيرة قد كفت من التحديق ، واختلط بنظرها المشقة امى تحول مع الايام الى لا مبالاة ، وعادت هموم كل يوم تحطم العين الكبيرة الى عشرات العيون وتشتت نظرتها في كل اتجاه !! حتى ميناى كانتا احيانا لا تبصرانها ، وفي المرات التي كنت اراها عن قرب .. كانت تبدو لى ضئيلة الى حد كبير ، ولا تفترق كثيرا من غيرها من الفتيات ، وكنت ادشش كيف ظلت اياما كثيرة لا ابصر غيرها كل صباح ، وكيف لم لاحظ قبل هذه الايام ، انها شاحبة دائما وخديها بارزان قليلا ، وجبهتها عريضة اكثر مما ينبغي .. !

ومع ذلك ففي احيان كثيرة ، وانا اسير في الطريق ، اى طريق فيه ناس ، كان يولد في نفس حلم غامض بانى سألتقى بهما يوما ، يسيران معا ، ومع انه قد مضت شهور كثيرة ، انقطعت الفتاة خلالها عن ركوب العربية ، وانقطعت انا ايضا ، فلزال هذا الحلم يولد في نفسى ، وبالاخص حين اشاهد شابا وفتاة يسيران معا ، في اى مكان .. !



محمدا: الدكتور أنور عبد العليم

لا تزال بكرا لم تستغل بعد ، كما أن امكانيات تربية الاسماك في المياه الداخلية وفي حقول الارز لتؤسر مزيد من الغذاء البروتيني تبشر هي الاخرى بالخير الكثير . وليس ادل على خصوبة البحر في الانتاج السمكي من القول بأن أجهزة الكشف عن الاسماك قد سجلت اسرابا مهولة من السردين ، يسير السرب الواحد منها كتكتلة متحركة تحت الماء يبلغ طولها نحو مائة متر وارتفاعها نحو ثلاثين مترا . وفي أحد أيام عام ١٩٥٦ شاهدت مراكب البحث العلمي أثناء مرورها في بحر العرب ملايين الاطنان من الاسماك الميتة تطفو على سطح الماء وتغطي مساحات شاسعة من البحر ، وكان هلاكها نتيجة لنقص الاكسجين في الماء .

ومن ناحية اخرى تقدر مساحة المياه الداخلية الصالحة لتربية الاسماك في بلاد الشرق الاقصى وحده بأكثر من ٧٠ مليونا من الافدنة ، لم تستغل بعد على الوجه الكامل .

يقدر عدد سكان العالم في الوقت الحاضر بنحو ٣٠٠٠ مليون نسمة ، ومن المؤسف أن أكثر من نصف هذا العدد يعانون نقصا ملحوظا في مواد الغذاء الضرورية التي تحتاجها أجسامهم وأهمها المواد البروتينية المتوافرة في اللحوم والاسماك .

ورغم الجهود المضنية التي يبذلها العلماء في سبيل تنمية الانتاج الزراعي والحيواني إلا أن الزيادة المرتقبة من هذه الناحية لا تتكافأ بحال مع زيادة النسل التي تسير بمعدل ٥٠ مليون نسمة كل عام .

ولهذا السبب اتجهت الانظار الى ضرورة تنمية الثروة السمكية والاهتمام بهذا المصدر الضلالي لتعويض النقص في انتاج الزراعة والحيوان .

وثمة مبررات عديدة لذلك منها أن البحار تغطي أكثر من ٧٠ ٪ من سطح الأرض ، وهي غنية بأنواع الاسماك المختلفة ، وهناك مناطق عديدة فيها

الأمريكية من محصول الصيد بنحو أربعة ملايين طن ، ويليه كل من الترونج والهند وانجلترا وكندا وهي التي تقدر إنتاج كل دولة منها بنحو مليون طن في السنة . وتعتبر دول القارة الإفريقية أقل الدول إنتاجا للأسماك رغم إمكانيات الصيد العظيمة المتوافرة على سواحل تلك القارة . والأمل كبير في أن تنهض الدول الإفريقية وتتمتع بتنميتها مصادها البحرية ، وقد سبق أن اقترحنا إنشاء بنك لتنمية مصاد تلك القارة ، تساهم في تمويله الدول الأعضاء ، ووجوب قيام اقتصاد أفريقي لشئون الصيد يهتم بتدعيم أساطيل الصيد وتدريب المواطنين على قنونه الحديثة (١) .

العالم والتكنولوجيا في خدمة المصائد :

ولعل أهم المكتشفات العلمية التي أدت إلى زيادة مباشرة في محصول الأسماك الصالحى كانت نتيجة « ميكنة » (٢) عملية الصيد ، أو بمعنى آخر الاعتماد على الأجهزة الدقيقة والآلات في تعيين مكان الأسماك وفي رمي الشباك وسحبها وفي إحلال آلات الاحتراق الداخلي محل الشراع والجذاف في تصبير مركب الصيد ، الأمر الذي أدى إلى تغيير جذري في صناعة الصيد وقفز بها خطوات كثيرة إلى الأمام ومع ذلك :

١ - إنكار أجهزة الكشف عن الأسماك التي ترسل موجات تصطدم بالأسماك فتترد مرة أخرى للمركب وتسجل على لوحة خاصة مواصفات دقيقة لنوع الأسماك وبعده عن المركب وحجمه . ويوسع تلك الأجهزة أن تحدد مكان الفوج في مياه البحار في اتجاه رأسى على أى عمق بين السطح والتقاء ، بل في الاتجاه الأفقى أيضا إلى مسافة تبعد بنحو عشرة أميال عن مركب الصيد .

٢ - دراسة طبائع الأسماك وطرائق معيشتها وهجرتها أتاح للعلماء تصميم أنواع مختلفة من شباك الصيد ذات كفاءة عالية . وقد وجد على سبيل المثال أن أفواج السردين تستجيب لمؤثر الضوء وتتجمع حول مصدره كما يتجمع الفراش حول المصباح . وقد أمكن الاستفادة من هذه الخاصية في صيد أفواج السردين ليلا ، بل جديها

(١) انظر مقال « سمة التروة السمكية في القارة الإفريقية » مجلة نهضة أفريقيا عدد فبراير سنة ١٩٦٢ .
(٢) جرى استعمال هذه الكلمة المصرية لتأدى معنى أى إحلال الآلات محل العمل mechanisation الهادى

وجدير بالتفكير أن الاهتمام بتنمية المصائد البحرية لم يتخذ شكلا جديا إلا في أعقاب الحرب العالمية الأخيرة ، وذلك نتيجة للتقدم العلمى والتكنولوجيا الذى أصاب فنون الصيد ووسائله تحت ضغط الحاجة الملحة للحصول على مزيد من الأسماك ، ونتيجة لاكتشاف مواطن جديدة لصيدها .

ويبين الجدول الآتى الزيادة المطردة في محصول الصيد العالمى في السنوات التي أعقبت الحرب العالمية الأخيرة ومقارنتها بالزيادة في عدد سكان العالم :

السنة	محصول الصيد السمكى (الوحدة مليون طن)	عدد السكان (الوحدة مليون نسمة)
١٩٤٨	١٩	٢٣١٨
١٩٥٥	٢٨	٢٥٢٨
١٩٥٧	٣١	٢٧٥٥
١٩٥٩	٣٦	٢٩٠٠
١٩٦١	٤١	٣٠٠٠

ومنه يتضح أن الإنتاج العالمى من الأسماك قد تضاعف تقريبا في السنوات العشر الأخيرة . بيد أن كفاءة الصيد لا تسير بمعدل واحد بالنسبة لجميع الدول ، فهناك دول متقدمة في فنون الصيد وأخرى لا تزال متخلفة في هذا الميدان ، ويبين الجدول الآتى إنتاج القارات المختلفة من محصول الأسماك في عام ١٩٦١ وحده :

القارة	الإنتاج السمكى بالطن
آسيا	١٩٩٤٠.٠٠٠
أوروبا	٨١٦٠.٠٠٠
أمريكا الجنوبية	٦٢٤٠.٠٠٠
أمريكا الشمالية	٤٢٤٠.٠٠٠
إفريقيا	٢٤٧٠.٠٠٠
جملة	٤١٠.٤.٠٠٠

ويمثل إنتاج آسيا وحدها نصف إنتاج العالم كله من الأسماك . ويعزى ذلك لجهود كل من اليابان والاتحاد السوفييتى والصين الشعبية . وتصيد اليابان وحدها نحو ٧ ملايين من الأسماك في السنة . ولا تقتصر أساطيلها على مياهها الإقليمية فحسب بل تجوب مركب الصيد اليابانية جميع بحار العالم بحثا عن الأسماك التونة وغيرها من الأسماك الاقتصادية الأخرى . أما الاتحاد السوفييتى والصين الشعبية فيزيد إنتاج كل منهما على ثلاثة ملايين من الأطنان . ويقدر نصيب الولايات المتحدة

الصناعة وبخاصة في الدول النامية ، ومن ثم فإن نظام المؤسسات العامة يعتبر نظاما مثاليا للنهوض بهذه الصناعة ، ومثل هذه المؤسسات تروى الجمعيات التعاونية للصيادين وتلبي مطالبهم وتعدها بالقروض المادية والعينية التي تستخدم في زيادة الإنتاج ، كما تتولى تدريب الصيادين على وسائل الصيد الحديثة وتعمل على رفع مستواهم المعنى والاجتماعى .

ويلاحظ أن صناعة الصيد هي عملية متكاملة تتكون عناصرها من الوحدات الآلية التي ترتبط ببعضها ارتباطا وثيقا - وهي :

- ١ - اسطول الصيد وكفائه
- ٢ - الشباك وأدوات الصيد
- ٣ - الصيد والجمعيات التعاونية السمكية
- ٤ - محصول الصيد
- ٥ - النقل والتسويق
- ٦ - الاستهلاك المحلى والتجارة الخارجية
- ٧ - التصنيع السمكى
- ٨ - فواشى الصيد

ولا يمكننا بطبيعة الحال أن نستفيض في شرح كل عنصر من هذه العناصر على حدة في هذا المقال، ولكن يكفي القول بأن حجم الإنتاج السمكى يتناسب مع كفاءة اسطول الصيد ، ويلاحظ أن الدول المتقدمة في صيد الاسماك قد استعاضت عن المراكب الشراعية بالمراكب الآلية ، كما أن من الثابت أيضا أن مركب الصيد الحديث يسدد تكاليف إنشائه من حصة الصيد في مدة تتراوح بين سنتين وخمس سنوات ، ولهذا السبب تمنع اغلب الحكومات قروضا للصيادين تعينهم على إنشاء مراكب حديثة ، أو تملكهم في أحيان أخرى تلك المراكب ، كما يتناسب حجم محصول الصيد أيضا مع كفاءة الشباك المستخدمة في عمليات الصيد ، وتصنع الشباك الحديثة من الخيوط الصناعية وترمى وتسحب بالروافع تورفا للوقت والجهد . كما أن للشباك المختلفة مواصفات خاصة تحدد قوتها المصائد في سبيل حماية صغار الاسماك . وتحتاج المراكب والشباك الى صيانة مستمرة لكي تؤدي مهمتها على أكمل وجه .

وتزود مراكب الصيد الحديثة بالثلاجات الآلية لكي يصل المحصول الى الأسواق بحالة جيدة ، ولهذا السبب أيضا تجهز موانئ الصيد الحديثة

بواسطة عدة مصابيح مغمورة في الماء من الأعماق البعيدة الى مواقع الشباك أو « شغلها » بالمضخات الى سطح المركب .

ومن هذه الطرق أيضا استخدام الاقطاب الكهربائية في فتحات الشباك بعد أن وجد أن الاسماك تستجيب أيضا للتيار الكهربائى .

٣ - أصاب التقدم العلمى أيضا تصميم سفن الصيد لتلائم عمليات الصيد المتنوعة وأنواع الشباك المختلفة .

٤ - من تقدم علوم البحار ودراسة العوامل الطبيعية في مناطق الصيد المختلفة بدقة ، أمكن التنبؤ بحجم محصول الصيد ومعرفة أسباب تذبذبه من موسم لآخر .

٥ - أن تقدم وسائل حفظ وتصنيع الاسماك كان عاملا هاما هو الآخر في زيادة حجم محصول الصيد .

وبالاختصار فقد أفادت التطبيقات العلمية الحديثة صناعة الصيد الى حد كبير ووفرت على الصيادين كثيرا من الوقت والجهد ، ولم تعد عملية الصيد تعتمد على الحظ والظفر وتكتفها المخاطر والأحوال كما كانت في الزمن القديم ، وتفيد التقارير العلمية أن اسطولا صغيرا من اساطيل الصيد الحديثة قد استطاع أن يهصد بالاجهزة مهولا من انواع سمك الرنجة بالقرب من نيوفونلاند واستخرج في يوم واحد ما زنته ١١٨٠ طنا من الاسماك ، وهو محصول قد لا يستطيع اسطول مماثل أن يحصل عليه في الماضي في موسم الصيد بأكمله .

ولا ريب في أن مثل هذا التقدم العلمى في صناعة الصيد قد انعكس اثره على الصياد نفسه ، فارتفع مستوى معيشته وازداد وعيه وتدريبه بعد أن كانت حياته كلها مشقة وعناء .

صناعة الصيد الحديثة :

يبد أن صناعة الصيد الحديثة بوجه عام تحتاج الى تمويل كبير يتفق أغلبه في أعداد مراكب الصيد وتزويدها بالشباك والألات ، ولا يقوى رأس المال الفردى بطبيعة الحال على إنشاء مثل هذه

وتنقسم مزارع الأسماك الى مزارع نموذجية وإلى أحواض للتربية أو مرايى ، وبالأولى استعداد خاص لعمليات « الفقس » والحضانة ، أما الثانية « الزريعة » من حجم معين .

وبعض الأسماك البحرية تنجح تربيتها وتأتى بمحصول وفير في البرك والمنخفضات الساحلية كما هي الحال على شواطئ جزر الفلبين حيث تبلغ مساحة مثل هذه المزارع الساحلية فيها نحو ١٢٠ ألف فدان تدور نحو ٦٠ ٪ من جملة محصول الأسماك في تلك الجزر .

كما نجحت تربية الأسماك أيضا في حقول الأرز في بلاد الشرق الأقصى . وتشير البحوث العلمية التى أجريت على بعض أنواع أسماك التربيعة بإمكان مضاعفة هذه الثروة أضعافا كثيرة ، فقد وجد أن بعض الأصناف من أسماك التربية الجيدة التى لا تتوالد في المزارع السمكية ، يمكنها أن تقبل ذلك بعد حقنها بالهرمونات .

ويبقى فيتحقق من العرض السابق انه على الرغم من المضاعفة محصول الأسماك العالمى في السنوات المضرة الأخيرة ، إلا أن مجال التنمية في هذا المضمار لا يزال مفتوحا على مصراعيه ، والامل كبير في أن تضاعف هذا المحصول أضعافا كثيرة بالنظر لاسراع رقعة البحار والمحيطات والامكانيات الضخمة المنتظرة من مزارع الأسماك . كما يلاحظ أن كثيرا من الدول النامية لا تزال في بداية الطريق ، وحين تتاح لها فرص التنمية في هذا المضمار فستخطو خطوات كبيرة الى الامام ، وما نحسب ذلك الا قريبا بفضل التعاون الدولى وسهولة تبادل الخبرة والعلوم عن طريق النشر والإذاعة والمؤتمرات العلمية ، واعتبار المكتشفات الجديدة في فنون الصيد وادواته ووسائله حقا مشاعا للجميع .

بتلاجات لحفظ الأسماك وبمراكز لصيانة المراكب . ويستخدم الفائض من الأسماك الحلى للتصنيع ، كما تصنع أيضا الأصناف المتأخرة من الأسماك والقشريات لتصدر للخارج وتعود على البلاد بحصيلة من العملات الأجنبية . وتضع معظم الدول التشريعات الكفيلة بحماية الصناعة السمكية المحلية من المنافسة الأجنبية ، كما يقوم التصنيع السمكى نفسه على أساس دراسة وإعانة للمحصول الحلى ووسائل النقل وتكاليف الإنتاج وحسالة السوق .

المزارع السمكية :

المقصود بالمزارع السمكية هو تربية الأسماك سريعة النمو في مناطق محدودة بكثرت فيها غذائها الطبيعى المتوالد في الماء ، كما تزود أحيانا أحواض التربية بفذاء صناعى من مخلفات المواد العضوية لتسمين الأسماك .

وإذا علمنا أن السمكة الواحدة من أسماك التربية السريعة النمو قد تضع في موسم توالدها ما لا يقل من ربع مليون بويضة ، وقد يواصل الحيواسة من هذا النسل في العام الأول نحو ١٠ سمكة تزن كل منها نحو كيلو جرام ، ولذا لا يمكننا أن نتصور مقدار الثروة البروتينية التى يمكن الحصول عليها من مزارع الأسماك .

والواقع الذى لا مراء فيه أن إنتاج الفدان المائى من أسماك التربية يتفوق كثيرا على إنتاج فدان الزراعة أو المراعى - الأمر الذى حدا بكثير من الدول الى الاهتمام بمزارع الأسماك كمورد أساسى للغذاء يعوض النقص في لحوم الماشية .

وتستخدم الأساليب العلمية في تربية الأسماك اليوم كما هي الحال في تربية الحيوان ، وذلك مثل انتخاب السلالات الجيدة من الأسماك المحلية أو الأجنبية وأقلمتها لتعطي محصولا أوفر ، وفي نفس الوقت تكتسب مقاومة تتغلب بهما على تقلبات البيئة أو على الأمراض الطفيلية .





للقاء مع ...

هذا الباب الجديد الذي تقسمه
«الجلّة» قراءتها • ترحب فيه بجميع
المثقفين والادباء والفنانين ، الأجانب
والعرب • تستهدف من ذلك أن
تربط القارئ العربي بالحركة الثقافية
في العالم عن طريق اللقاء المباشر مع
ضيوفنا في القاهرة ، أو عن طريق
التحقيقات الأدبية مع بعض
الشخصيات الأامة في مجال الفكر
الخارج • •
وفد زار الجمهورية العربية المتحدة
هذا الشهر ، الأستاذ عبد الله حامد
الأمين مندوب السودان بؤتمسر
الكتّاب الأفريقي الآسيوي ، والدكتور
نزار فاذا أستاذ الفلسفة المساعد
بجامعة الله آباد بالهند •

الحركة الأدبية في السودان

سالت د . الجلّة • الأستاذ عبد الله حامد الأمين ؟

— في أي مرحلة تمر الحركة الأدبية في السودان ؟ وما
تجاربها ؟ من قامتها ؟ بين نازد ؟

● الحركة الأدبية تمر بمرحلة تتلوه فيها الاتجاهات
المختلفة ، وتتصارع من أجل بقاء الإصلاحي . وفي هذه المرحلة
يواجه الأدب الحديث الهجوم من سدة الاتجاهات التقليدية •
واقصد بالاتجاه الحديث كل نتاج نمرّد على أصول الفن العربي
القديم أو نمرّد من العرف الذي انفق عليه النقاد الاتباعيون سواء
في الأسلوب أو الموضوع أو الشكل • وأكثر اتجاهات الأدب
الحديث عندنا شيوعاً هو الاتجاه الواقعي ولديه الفكر الاشتراكي
• وأكثر لون للأدب التقليدي يسبح عندنا هو النموذج الشعري
للمدرسة شوقي وحافظ التي حاولت التجديد في إطار صادم من
القديم • أما اللون الرومانتيكي فقد واجه كسبة عندنا مثل التي
واجهها في مصر حين تكتسرت مدرسة أبوللو على صخرة الواقع •
وفد كان لهذا الاتجاه أثره الواضح في الثلاثينيات • وأكثر
ما يبين هذا عندنا ثغراته تلك التجاني يوسف بشير وصفي
النسائي في تونس ومعاشره • وهذا الاتجاه الرومانتيكي بقيت
له آثار قليلة في نتاج المفكرين من شعراء السودان مثل
محمد محمد علي (أدريس بوجاج) في « الطن واشجان » •
وأدريس ججاج ومحمد المهدي مجذوب في « غرائب الليسيل »
كفي عناوين هذه العناوين لترمز إلى أثر رومانتيكي •

أما الاتجاه التقليدي فهو قوي الآن في الحياة الأدبية حيث
ما يزال لاسماء الميسري والنبأ وعبد الله عبد الرحمن وإبراهيم
من الشعراء وتنبها الساحر في الآن الجساصمية بالرغم من
انحصار سدة هذا الاتجاه في الكشفيات •

أما الاتجاه الحديث فإنه يكتسب إراحي جديدة في مسرته
لعدم وجود دوماً بين يوم وهو يستهوي كل المفكرين والمثقفين
الحداثيين • وما يلقى هذا الاتجاه أنه من ناحية النزوعية فقد
صاف إلى القدية نالاح جديدة منها القصة القصيرة والرواية
والنقد الحديث ومن ناحية الموضوع فقد اتجه إلى الواقع المعاش
بمير عن إسك جوانيه وإغافلها على السواء • ومن ناحية أخرى
لهو أدب ملتزم له أهدافه الاجتماعية العميقة • وأكثر أدباء
السودان الحديثين من أنصار هذا الاتجاه ، وخاصة الآديب
التياب • وبين هؤلاء نجد أسماء لامة لها شهرتها في البلدان
العربية والبلدان الأخرى • من هؤلاء : تاج السر الحسن ،
الفتيتوري ، جيل عبد الرحمن ، صلاح أحمد إبراهيم ، محيى الدين
فارس ، سميرى • ومن كتّاب القصة أبو بكر خاله ، الزبير علي ،
الطيب زروق • وكل كتّاب مجلة القصة السودانية التي كان
يصارحها منذ ستينيات القافى الكبير عثمان علي نور •

ورواد المدرسة الواقعية • بلا شك — تأثروا بالانكار
الاشتراكية والآداب الاشتراكية العالميين • وتلاحق بوفوج ان
شعراء السودان الذين تلقوا تعليمهم بمصر أو عاشوا فيها فترة
طويلة • شعورهم للاحه وخصائصه التي تختلف عن شعر
رصاصهم في السودان • وشعر المدرسة السودانية في مصر
نحس فيه بروج الثورة واتساع الموضوع من انفساح المجال فيه
لمشكلة الإنسان وكلاجه في كل مكان • وهذا كله ليس معنوا
في شعر زلائهم في السودان ولكنه في مدرسة مصر يتميز بشيرة
اشد انفعالا وأكثر شمولاً • ولهذا فإن ملّاح الشعر الملحمي
الإنساني القوي في مقالات شعراء السودان في مصر بصودة
اسبق والواضح •

— عامي الوجه الفاعل بين الحركة الأدبية السودانية والحرك
الأدبية العربية ؟

أدياء جريدة الصحافة في أوائل الخمسينات ، ول الصلصات
الادبية للجزيرة السودانية الأخرى .

ومن زاوية ثانية ، فإن الثراء السودانيين في مصر - الذين
استلوا الحديث عنهم - كانوا أول من استجاب إلى هذه الدعوة
وهذا الاتجاه . والصحافة المصرية في نفس الفترة كانت تقبى
باتجاه الشباب السوداني الذي حمل أمانة التعبير بالسودرة
الواقعية والمضمون الإنشائي (جبلي ، نأج فارس الفيوتري)
وإذا نظرنا إلى قصة السودانية ، والتي شات بصورة الفصل
في عصر الفترة ، فانا نذكر شيئا كثيرا من أوجه التشابه هذا
وهذا . . . والثلث الأمل لكثير من روايتنا التشبيهي كان توفيق
البحكم وتجب حظوظ (وتجب أكثر فعالية في أدبا القصص
الحديث) قصة مثل - زقاق الملق - تجد شبيها لها في رواية
« انهم بشر » لخليل عبد أمين ، وفي بعض قصص صلاح أحمد
إبراهيم ، وفي نماذج أخرى لكتاب آخرين . هذا سوى أوجه
التعارف والتعاون العديدة بين أدبنا والادب المصري ولا شك
إن الادب ، في مصر بالرغم من قلة محصول أكثرهم في الادب
السوداني إلا أنهم في المصوم أكثر من يعرف ويأهم الادب
السوداني من سائر الادب ، العرب في الافكار الأخرى . ولشأن
أن للصلات الشخصية بين أدبا الطرفين الشيقين أثرهما
في ذلك . هذا ما عدا ما يصبه لاهيا من تعال في الفكر
والأسلوب التعبير . وأما لكاد تميز معالم اللغة الادبية في
وادي النيل شكره يختلف اختلافا واسعا عن اللغة الادبية في
بلدان الشرق العربي أو الغرب . وهذا ناتج من وحدة الثقافة
في وادي النيل ، فأثرها واحدا وحيدة عربيا القديم وشرفها
الحديث أو غربيا . وإذا كانت مياه النيل تجري من سمود
الجنوب للشمال لنقل الحياة والغصب في الوادي برحلتها
الخالصة ، فإن روانة الثقافة تجري من الشمال إلى الجنوب
لترسم دروا واحدا للفكر والادب لاسود فيه ولا حدود .

— ما هي أوجه الإمادة التي جعلتها الثقافة السودانية من الارتباط
للحركة الثقافية العديدة ممثلة في مؤثر الكتاب الاسميري
الاسميري ؟

● حركة مؤثر الكتاب الافريقي الاسوي مازال حركة ولادة
لم تؤت لهاها التشجيع يد . وهذا المؤثر هو لمة من لمار
حركة النضال الافريقي الاسوي وأهدافه هي أهداف النضال
في البلدان الثقافية والادبية . ولا كان أدبا القارئين لا يمكن
مجموع من أول مرة الايام يمكن الانتقاء العام فيه فقد جلب كل
المؤثر الاتجاه السياسي للنضال الاسوي الافريقي . ولذلك
السياسي يجعل في هذا المؤثر أكثر مما تعمل الاتجاهات الادبية
الواقعية . ومن هنا يمكن القول بأن الثقافة السودانية قسدا
أفادت من المؤثر السياسي الكفاح السياسي امامها وارتباطها
الحر الواسع بأهداف المؤثر الرامية إلى الديموقراطية والتحرر
والسلام . وإلى اتجاه القوى الادبية في القارئين من أجل
القضايا الوطنية والثقافة للشعوب .

إن مشاكل الادب في المؤثر هي مشاكل وطنية ولومية .
فليس للادب مشكلة متفرقة من معركة شعب . والثقافة أدياء
القارئين حول هذا الموضوع أفاد في تدعيم قضية الادب الهادف ،
ووسع من مسئوليته الادبية . فهو ليس مسئولا في مجتمعه فصحت
وربما هو أيضا مسئولا في عالم إنساني عريض ، هو عالم الإنسان
الافريقي الاسوي .

— ما هي التيارات الفكرية المالية الحديثة التي لها شأن
واضح في الثقافة السودانية ؟

● إن تيار الفكر الاشتراكي - كما أسلفنا - له الأثر
الواضح في حياة النقيضين السودانيين . وفي أحضان هذا
النضال نشأ الادب الحديث في السودان . . الادب الواقعي القزم
وليست الواقعية الاشتراكية وضعها في الميدان . فهي في صراع
مع تيارات عديدة . منها تيار الفكر التقليدي الذي يحتل في

● ليس للادب السوداني وجود منفصل عن الادب العربي حتى
يشكل عن وجه التعال بين نوعين مختلفين . . ثقافتنا وراثنا ،
وبالتالي فمسيرنا عربي . ونحن جزء من الحركة الادبية العربية
سائر بها ومؤثر فيها بقدر إمكاناتها .

إن أدياء السودان مستوعبون كل ما تنجته الطبيعة العربية من
ادب عربي في كل اتجاه ومن كل جزء من بلاد العروبة . وكثير
من أدبنا صلات ونسبها للادب ، العرب في الافكار العربية
المخلقة . ومن الزاوية الأخرى فإن معظم النابسين والمؤرخين
للادب العربي الحديث ، لا يستغنون عن الرجوع إلى الادب
السوداني كواحد من المصادر التي تقتل بها ملأع الادب العربي .
وله اشترك الادب ، والثقافة السودانيون مع زملائهم في افكار
العروبة بنور ملحوظ في دفع حركة الادب الحديث وتثبيت دعائم
الاتجاه الواقعي وتطوير الشعر . وهذا بدوره كل واحد للحركة
الادبية العربية فقد ساهم أدياء السودان بنشاط إبداعي وتناج
تقوى شهدت محافل مصر الادبية وقرأ عنه أدياء العروبة في
صفحة مصر وبيروت الادبية على وجه الخصوص . وهي أكثر
الصلح انتشارا وتأثيرا .

وقد ساهم أدياء السودان أيضا مساهمة واسعة في مؤثر
الادب ، العرب خاصة المؤثر الثالث (القاهرة) والرباع
(الكويت) وقد كان لبعض إبداعاتهم في موضوعات المؤثر مساهمة
الكبير وقد أناروا وتنازوا بشكل ملموس في مجالات هذا المؤثر
وقد رجع أكثرهم من هذه المؤثرات وقد ازداد ارتباطا وتغالا
مع الحركة الادبية العربية في أهدافها ومشكلاتها . وهذا
ويمكن القول باختصار أن تفاعل الادب السوداني بالادب العربي
هو تفاعل الجزء مع الكل . وإن الادب السوداني يأخذ ويطغى
في الحركة الادبية العربية بإيمان كامل بحروبه وثقة بامة بدوره
— ما هي أوجه التقارب بين الادب الاسوي والادب المصري
لحديث ؟

● الادب المصري والادب السوداني شليان كبير أولهما
الأخر ، فامتدحنا لتأصل بينه حدود (ولا بأس من بعض أوجه
التقارب فيه ، وقد يبدو هذا كلاما مبالغيا يعوزه الادبة . ولكن
الواقع هو كذلك ، وبما أن من تبلور الادب السوداني كتي
مسائل القصص ميميل للواقع بالنسبة للبيئة القروية ، فانه يدين
للادب المصري بالكثير . فالثقافة والادب في مصر كانت ومازالت
لهما التأثير الأول والواضح على اتجاهات الادب السوداني . وكثر
من الادب ، في السودان تألوا عن قرب أو عن بعد بفضائل الادب .
في مصر . وأما تشد أثر القاد وطه حسين وجيكر والغازي
وإسحاق في جماعة الفكر السودانية التي احتلت أبرز مكان في
اللائيات والتي كانت دعوتها تجديدية . وقد كتب عن ذلك
محمد أحمد محبوب أحد البارزين من جماعة الفكر في كتابه
« الحركة الفكرية والادب في مصر » . وكانت الأخر - موت دليا -
التي ألفه بالاشتراك مع زميله عبد الحليم محمد . وقد تكلم
في الجزء الأول عن أثر مدرسة أبو لوخ السودان في ذلك الوقت
حيث كان ملأع الفكر الرومانتيكي جد متشابهة بين شعرا .
مدرسة الفكر . ويبدو أن السودان في فترة الصراع السياسي
والكفاح المشترك ضد الاستعمار اجتبي أدبيات الصلوات الادبية
متانة وقوة . فقد خاض الادب في القرنين معركة واحدة توسعت
فيها أساليبه وأهدافه والدارس للفكر السياسي في مصر
والسودان في هذه الفترة لا شك يجد فيه إمتن أوجه التشابه
وأصفاها وأقرب شعرا . السودان إلى الشعر السياسي المصري هم
شعرا . مؤثر الغربيين . هذا المؤثر الذي جعل لواء الكفاح
المشترك بين الشعبين .

ويبدو ظهور الاتجاه الواقعي في الادب المصري على أيدي
الادب ، والثقافة الاشتراكيين . ترد في السودان مدى هذه الدعوة
وملأها شباب الادب ، في السودان كرساة مشتركة . وقد أثر
الثقافة الواقعي المصري في السودان تأثيرا قويا جعلت ملامحه عند

الجمع - هذا التيار ما يزال قويا - وكثيرون من الفلاسفة الأكاديميين يجهزون أكاديميتهم الى المشاكل العملية .

— هل ترون ان هناك علاقة بين ملحقات الهند العديدة ، وفلسفات الأريق ؟

● العلاقة بيننا وبين الإغريق قديمة الى التثبيت العلمي . يقال ان باتاجورين قد جاء الى الهند وأن فلسفته قد تزوجت مع الفكر الهندي المعاصر له - لقد زار افلاطون مصر ، وربما زار أرسطو الهند مع الاسكندر الأكبر - وربما أيضا حدث شيء من التفاعل بين هذا التحو الفئليل - ولقد تأثرت الفلسفة الإسلامية بالفكر الإغريقي ، ولعلها حين نقلت الى الهند نقلت معها الكثير من الأفكار اليونانية القديمة . خاصة أفكار أرسطو وأفلاطون .

— هل هناك امتدادات معاصرة لفلسفات الهند القديمة ؟

● مثال لفكر الهند القديم قوة ودروعه وعظمت الى الآن . أفكار جافاى الهندية أصبحت مع حق استمرارها لفلسفة الالم (الجيتا) - تتجود أيضا هو استمرار ممتاز للفكر الهندي في الآونة القدية - واليوم ، هناك كثيرين من المفكرين الهنود يستخلصون من فلسفات الهند القديمة العناصر الكلية الدائمة التجدد وتزواجها بروح العصر الحديث .

— ما هو التفصيل الذي تم بين هذه الفلسفات والفكر الأروى ؟

● في الآونة العديدة وقعت الهند تحت سطوة الاستعمار الأروبي ، وبالتالي تحت تأثير التلايف الفكرية للفلسفة والعصارة الإلينيية - كذلك لعبت متافع العلم الحديث دورا هاما في بناء الفكر الهندي المعاصر .

والآن نعود الماركسية والوجودية معا بشق الطريق الى ثقافتنا ، ولكنهما لم يصلا الى شىء هام حتى اليوم . وربما استطاعت الماركسية ان تكتسب أرضا أكبر - غير ان ذلك يعود لارتباطها بالياض الجافاى السياسى والإجتماعى (وهو المنهج العمل الذى اعتمدته الإنجليز) اما الوجودية فماصرة على شباب المفكرين الذين سملقوا الانفصال بين النظريات الشمولية الكبرى ، ورفضوا في التحضر من تقاليد الفلسفات المتدنية بالعلم أو الفهيات .

— كيف تدرس الفلسفة بجامعة الهند ، ما هو نظامها ؟

هل هو نظام العرض التاريخى للتيق في بعض الجامعات ، ام نظام التطبيق الفلسفية للتيق في بعضها الآخر ؟

● معظم جامعاتنا تأخذ بالانجائين معا ، فنقوم بتدريس الفلسفة وتقرباتهم الفلسفية ، وتطورهم التاريخى مع الاهتمام بالفلسفات القديمة ، وفيضيا الفكر الفلسفى الذى تربط أوتق الارتباط يلكونا وبعثنا .

— هل لديكم أية ملطرات من الحركة الفلسفية العربية المعاصرة ؟ وماهى ملحظاكنم بشأنها ؟

● نعم للأسف لا نعرف شيئا كثيرا عن حركة الفكر العربى الحديث ، ونرجو أن يتم ذلك التعارف بواسطة الصحافة الفكرية - فنكتيون عندنا ، ونحن نكتب عندكم - اما الفكر العربى القديم ، فنحن نعرف من عطفه : ان سينا ، ابن العربى والفراز .

— ماهى الجامعات التى تقوم بتدريس الفلسفة المعاصرة أو السلسلنى ؟

● فى معظم جامعات الهند تدرس الفلسفة العربية بشكل عام ، اما فى جامعتى - على طاره وحيد اباد - فان الفلسفة الإسلامية تدرس بشكل مفصل .

● ويعد - فان الدكتور نارافانا فى طريقه الآن الى لندن ، ومنها الى نيويورك ، حيث يمكن بالولايات المتحدة الكبرى - حوال عام .

متمدوب ((المجلة))

الدعوة للرجوع الى أصول الأدب القديم ومفاهيمه - ومنها تيار الفكر الوجودى الجديد الذى بدأ مؤثر على بعض المثقفين ، خاصة بعض طلبة الجامعة - ولعل مما يقلل من أثر هذا التيار أنه فردى الاتجاه ، وأكثر اصحابه منزولين أو مؤزولين - وهناك أيضا قواهى للتلياد التجريدى فى الفن - حيث تلاقت اهتمام العديد من فنانيها به ومحاولتهم التعبير بأسلوبه فى بعض الأحيان - ونذكر على سبيل المثال الفنان الكبير براهمى الصالحى الذى لاسلو لوحاته من هذا الاتجاه ، وكذلك زملاؤه وبعض تلاميذه من العهد الفنى بالغروم - على أن من المؤكد ان أى تيار لا يندم الثقافة السودانية فى طورها وفى ارتباطها بالشعب وتعبيرها عنه ، مع تدعيم صلاتها بالثقافة العربية العديدة والفكر الإنسانى الهادف - - لئلا نك أن مثل هذا التيار يلقى ويؤوب لان تربتنا لن تكون صالحة له .

وينبغى ان نقيه فى هذا المجال الى أن بعض التيارات الغربية تحاول إنشاء نقاط ارتكاز لها فى السودان ، مستفيدة من وراء ذلك ان تعزل الأدب السودانى من الثقافة العربية لتعزوة - وقد فلوطنا هذه المخلولة لربية ، وفلوها كل المثقفين الواعين حتى يمكن القول بأنها ذاتى مهدا .

يلى بعد ذلك أن نعرف أن صاحب هذه الآراء - الأستاذ عبد الله حامد الأمين - هو مؤسس ورئيس التتوة الأدبية بالسودان (وهى أكبر الهيئات الأدبية هناك وأقدمها منذ ١٩٥٢) - وقد اشترك هذا العام فى اجتماعات اللجنة التنفيذية لمؤنة الكتاب الأسويين الأفريقين بجاكرتا ، وأهم مشروعاته الأدبية التى يعمل فيها الآن تاليف رواية كبيرة فيها شىء من الترجمة الذاتية ، وتدور أحداثها فى مرقى صهى للشعباى الحرب والقدنين ومن مؤلفاته التى لم تطبع بعد : « دراسات فى الأدب السودانى المعاصر » و « عن الأدب الشعبى السودانى » .

الحركة الفلسفية فى الهند

الدكتور نارافانا أستاذ الفلسفة السبعيد بمعامه الله اناى بالهند يلهم نفسه لقرار - للجله - قائلا - - قبل أن أجيب على أية أسئلة أود أن أعبير عن عميق امتناى لما لقيه فى الجمهوريه العربية المتحدة من ود وتكرم - لقد تعلمت فى بلادكم التى الكثير واتنى للأفادكم وأنا لى قين من أنأ فى الهند وج - ع - م يمكنهما أن يغريا مثل على التعاون الوثيق فى كافة المجالات ، والمجال الثقافى بشكل خاص - . والدكتور فى - س نارافانا قد حصل على دجائه العليا فى الفلسفة من جامعة الله اباد التى أصبح مدرسا بها فاستأذا مساعدا فيما بعد - وهو شديدة الاهتمام بالفكر الهندي وعلم الجمال والفلسفات المخرارة وفلسفة الحضارة والتاريخ - كذلك فهو مهتم بدراسة الأدب خاصة الأدب الهندية القديمة - - ولقدنال درجة الدكتوراه من طروخته حول « رابندرات ناجور - دراسة فلسفية » وفيها يحلل مكره الشاعر الهندي الكبير على ضوء مصادرها الأسامية - وقد نشرت فى كتاب عام ١٩٥٢ . قام الدكتور نارافانا أيضا بصياغة مجموعة من القصص الهندية القديمة نشرها فى كتاب عام ١٩٦٢ . وله - تحت الطبع - كتاب عن تاريخ الفكر الهندي منذ عام ١٨٠٠ الى عام ١٩٥٠ ، وكتاب آخر هو مجموعة « مقالات فى الفلسفة والحضارة » .

سالت الدكتور نارافانا :

— هل لمة حركة فلسفية فى الهند خارج إطار الجامعات والدراسات الأكاديمية ؟

● يجب أن اعترف ان العلاقة هيملة للغاية بين التفكير الفلسفى داخل الجامعات ، والفكر بشكل عام خارجهما - ذلك ان أكبر مفكرى الهند المعاصرين (جافاى وتوجور) هم اناس علميون تتبع أفكارهم من اتجاهاتهم وحركاتهم السياسية فى

كتاب الشهر

صفحة

٧٩ تجربة في النقد : سي. اس. لويس تقديم حمدي السكوت

في تحقيق التراث

٨٩ ديوان المزد بن ضرار النطفاني ، تحقيق : خليل ابراهيم العطية نقد : الدكتور حسين نصار ...
٩٢ بين المخطوطات العربية : المستشرق الروسي كراشكوفسكى ترجمة واعداد : محمد منير مرسى ...

في المكتبة العربية

٩٥ « الساقية » : عبد النعم الصاوي عرض : د. مصطفى مندور ...
٩٩ « سوق العبيد » صبحي الجيار عرض : يوسف الشاروني ...
١٠١ « تاريخ الحركة القومية عبد الرحمن الزاوي عرض : احمد عبد الحميد يوسف ...
« مبادئ النقد الادبي ا. ا. رشاردز . ترجمة : د . مصطفى بدوي . عرض : محمد عبد الله الشفيق ...
١٠٢ « حول نشأة المأساة اليونانية »
مقال من كتابي : المأساة اليونانية : د . محمد صقر خفاجة - عبد المظى شعراوي . دراسات في المسرحية اليونانية : د. محمد صقر خفاجة . عرض : كمال ممدوح حمدي ..
١٠٦

في المكتبة الغربية

Jean Giraudoux : The Madwoman of chailot « مجنونة شيلو » : جان جيروندو
١٠٩ عرض : سمير سرحان
١١٢ Jean Genet : Deathwatch « رقابة الموت » : جان جينيه عرض : عبد المنعم سليم
Gerald Moore and illi Boier : Modern Poetry from Africa. « الشعر في افريقيا » : جيرالد مور ، بوللى بير عرض : علي شلفش
١١٣
١١٥ « عالم أوديسسوس » : م . ا . فينلى M. I. Finly : The World of edysseus. عرض : صبرى حافظ

كتاب الشهر

تجربة في النقد



بقلم : سي. إيس. لويس
تقديم : حمدي السكوت

المن بالحياة . لم يفتد فصلا خاصا للحدث عن التفسير
ومكانته الآن ومستقبله لم يفرس تجربته ممددا مزاياها ومجيبا
على الاعتراضات التي قد توجه اليها . ثم يفتد الكتاب بفصل
ممتع عن وظيفة الأدب ، والآسي التي ينبغي أن يقسموم
طبقا لها .

هذه هي أهم للسائل التي تناولها البروفسور « لويس »
في كتابه ، سأحاول عرضها هنا بقدر مايسمح المجال . وأحب
أن أته أولا الى نقطتين :

الأولى أن معظم فصول الكتاب - كما سيرى القارئ - قد
خصصت للحدث عن القراءة ودراستها من الجوانب المختلفة ،
حتى أن بعض المعلقين اعترضوا على العنوان وراى أنه كان من
الأولى أن يسمى الكتاب « اقتراآت الختلفة ودوافعها » مثلا
ولكن المؤلف يرى أنه ظلما أن التجربة التي يعرضها تقسموم
أساسا على التمييز بين لونين من القراءة مختلفين ، فليس
وجب أن يفتد القول في خصائص كل منهما ومميزاته ودوافعه .

النقطة الثانية هي التي - حرصا منى على أن يكون الموضوع
أسهل تناولا وأكثر اتصيفا في ذهن القارئ - قد وضعت
بعض المتواتات الثانوية التي لم ترد في النص الأصلي .

يعاول البروفسور « لويس » في هذا الكتاب أن يفسر
وظيفة النقد الأدبي . فإذا كان النقد قد درجوا على أن
يوجهوا كل اهتمامهم الى الحكم على الكتب ، ومن ثم على ذوق
القارئ (١) وذلك دون أن يهتموا اهتماما يذكر بالتيكالية التي
تقرأ بها هذه الكتب ، فإن المؤلف هنا يعاول أن يعكس الوضع،
ويدعو الى أن يكون هم الناقد الأساسي منصرفا الى ملاحظة
الطريقة التي يقرأ بها كتاب ما ، ثم يأتى بعد ذلك - ونتيجة
لذلك - الحكم على الكتاب .

فالكتاب الجيد في رأى البروفسور « لويس » هو مايفرض
علينا أن نقرأه قراءة جيدة ، في حين أن الكتاب الرديء هو
ما يرفنا على أن نقرأه بصورة رديئة .

وهكذا يفرق المؤلف بين نوعين مختلفين من القراءة - موصفا
ذلك بما يحدث في بعض الفنون الأخرى كالرسم والموسيقى ،
ثم يشرح الدوافع النفسية التي تكمن وراء القراءة الرديئة ،
لينتد من ذلك الى الحديث عن الأدب الوافى ، وعن مدى صلة

(١) تقصص رمانا البئر مثلا رديئة ، ومن ثم نقارنها رديء
النوع ، ولعمال شكسبير جيدة ومن ثم نقارنها ذوقه جيد . .
ومثلا .

الألفية والاثنية

يبدأ المؤلف بالتعريف بين القراءة الجيدة والقراءة الرديئة أو قراءة «الألفية» وقراءة «الاثنية» فيوضح الفسوق التالية :

١ - أن قراءة «الاثنية» لا تتكرر أبداً ، بمعنى أن الكثرة الغالبة من الناس لا تقرأ عملاً أدبياً واحداً مرتين ، فالمكتتاب المألوف يصبح في نظرهم وكأنه نذرة فطار مستعملة أو صود ثياب معرق . على حين أن قارئه «الألفية» قد يقرأ الكتاب الواحد عشرون أو ثلاثين مرة خلال حياته .

٢ - أن قراء «الاثنية» لا يغيثون كبير وزن لقراءة ، ويلجأون إليها فقط كوسيلة أخيرة لتطعم شعاعهم مدحون وسيلة أخرى للسلبية كما أنهم عادة لا يتعرفون معاً لما يقرؤون وغالباً ما يستمعون أثناء القراءة إلى اللذباب ، أو يشتركون في حديث متقطع مع الحضور مثلاً .

أما قراء «الألفية» فيبحثون دائماً عن السكون والفراغ لكي يستمتعوا بالقراءة ويتركو انتباههم حولها .

٣ - أن قراءه أي عمل أدبي جديد بالنسبة للألفية تمثل خيرة عامة لأفكارنا أو بحيرات الذهب والعقيدة ، فهي تغير وعيهم عن أساسهم وتلهمهم في حال إلى حال ، في حين أن النوع الآخر من القراء لا يحدث له إلا تغير طفيف إذا كان هناك نشر على الإطلاق .

٤ - أن ما تقرأه «الألفية» يظل حياً في رؤسهم بصورة دائمة ، وكثيراً ما يرددون في خلواتهم أبياتاً أو عبارات منه ، كما أنهم إذا ما التوا إلى بحثهم غالباً إلى حول الكتب والقراءات في حين أن «الاثنية» لا تفكر أو تتحدث عن ذلك إلا نادراً ، وينتهون «الألفية» بأنهم يبالغون كثيراً ويشيرون حول الكتب جلية لأدائهم لها .

ولكن يجب أن نلاحظ أن هذا لا يعني القول بأن ذوي «الاثنية» رديء ، إذ أنهم لا يقرؤون لنفس النواحي ولا بنفس الطريقة التي تقرأ بها «الألفية» كما سترى .

كما يجب ألا ننسرح - كما يفعل بعض النقاد - فلهيئتهم المبدئية بأفراد «الاثنية» ، فالواقع أن حين أفصحوا الطائفة من يتساوى مع ، أو ربما يفوق بعض أفراد «الألفية» هذه صفاتهم وعلماً ومهارة فنيية . كما أنه لا يوجد حد فاصل بين الطائفتين . بعض أفراد «الاثنية» قد يرقى إلى طبقة «الألفية» ، وبعض أفراد «الألفية» قد ينحدر إلى صفوف «الاثنية» . بل إن من المألوف أن بعض هؤلاء الذين ينتسبون منهم - بحكم الواقعة - لا تكون لديهم القدرة على التحقير العميق للمالام للادب قد لا ينفصون في الواقع بشيء من ذلك . فالتقاد الصحفيون مثلاً ، ومجموعة الباحثين المتصاه في بعض الجامعات كثيراً ما ينتقلون إلى صفوف الاثنية ، وذلك لأنهم لا يستطيعون الاحتفاظ بمناصبهم إلا إذا وافقوا على نشر مقالات تحتوي ، أو تبدو وكأنها تحتوي على شيء جديد حول عمل أدبي ، والنتيجة أنهم - تحت ضغط هذه الظروف - يتغلبون بمرور الوقت إلى مجرد تلايد صغار يقومون كل يوم بتعشير الواجب ليتقدموا به إلى للدرسة في اليوم التالي .

كما أن المصوح أيضاً قد يؤدي إلى نفس النتيجة ، فطلاب المراتك status seekers مثلاً ، وعشال المثالة همساً ينضمون جميعاً تحت راية «الاثنية» . فإن الفئة الأولى تقرأ عادة أحدث وأغرب المؤلفات لكي يوهموها من يقابلهم بأنهم متادبون والقلوب على أحدث التطورات في المجال الأدبي . بينما الفئة الأخرى تقرأ كما نفثي المتأخف وحلقات الموسيقى .. الخ لكي تطور أدواهم وتصبح أكثر كمالاً ، وهذا ولأنك أمر محمود ولكنه لا يستوجب أن يكون أفرادها من شال الادب الحقيقيين إذ أنهم يستخدمونه كوسيلة وليس كغاية في ذاته .

موقف الطائفتين من اللوحات والموسيقى يستطرد المؤلف بعد ذلك إلى الحديث عن موقف كل من «الألفية» و «الاثنية» من اللوحات والموسيقى ، فيذكر أنه وهو صغير قد أحب مجموعات من الصور ، لا لقبقتها الغنية

كما تبين ذلك الآن ، وإنما كان يرى فيها بدالاً عن أشياء لم يتح له الحصول عليها . ولو أنه وهو طفل صغير استطاع مثلاً أن يرى قاراً يحبك اللباس (كما كان يجد في تلك الصور) لفصل ذلك كثيراً على رؤية الصورة نفسها .

والألف يعتقد أن هذا هو اتجاه الاثنية إزاء الحصول ، فاللوحات التي تمنع بشعية كبيرة إنما هي في العادة تلك التي تعبر عن أشياء لو وجدت في الواقع لست هسؤلة المعينين وإقاربهم . ولذا فالت تراهم دائماً يتحسدون عن موضوعات هذه الصور ، ونادراً مايولون العناية إلى الخطوط واللون والبايف والأنسجام .. الخ بل أن إعجابهم بالموضوع سرعان ما يتوقف ، وتصبح الصورة في نظرهم وكأنها شيء قد استعمل واستنفذ غرضه ، تماماً كالكاتب المألوف لدى نظرائهم في ميدان الادب والقراءة .

على أية حال للتقييم الحقيقي لهذا الفن - ولكل فن - يطلب منا أن نتخلص من كل مالدنيا من أفكار ومشاعر وأن نستعمل أعيننا ونحاول أن نتبين مشاكلنا فعلاً ، أن نحصل على الشيء أولاً ضمنه الختاننا بدلاً من أن نصنع نحن بالصورة أشياء . إن أول ما يطلبه العمل الفني منا هو الاستسلام له والتسليم لتلقيه ويجب أن نتظر ونسمع ونستقبل ونهني أنفسنا عن الطريق (ولو لتكتشف) أن العمل المعروض علينا لا يستحق هذا الجهد ، لأننا لن نحصل حتى على هذه النتيجة إلا بعد أن نكون قد استسلمنا للعمل المعروض فعلاً .

إن احسن ما يمكن أن نقوله هنا أن الاثنية تستعمل الفن بينما الألفية تستبيله .

وعلى هذا فالطريقة الخاطئة بالنسبة للموسيقى تكمن في أن يتخذ السمع من السيمفونية مثلاً مجرد نقطة ابتداء للشروع فيأخذ وراء أشياء ليست سمعية وبالتالي ليست موسيقية ، كالانتماء والصور النحيلة التي يشرح وادها .

والشيء نفسه أو قريب منه يمكن أن يقال بالنسبة لفن التصوير .

لما بالنسبة للادب فالامر مختلف تماماً . فإنا نستطيع أن نعمل العمل الأدبي بهذه الطريقة الحرفية الحلي ، لأن الكلمات التي من مجموعها تكون أية قطعة أدبية ، تحمل الدهن إلى أشياء أخرى وراء الاصوات والحروف . وإذا كانت النغمة الأولى لأحدى السيمفونيات مثلاً لا تتطلب منا أكثر من أن ننبه إليها ، فإن الكلمة الأولى من «الألياة» مثلاً توجتها نحو الفصيح .

كيف تقرأ الاثنية

وإن فكيف يتم تطبيق مبدئى الاستعمال والاستقبال في ميدان الادب ؟



يستطيع القارئ ان يكون فكرة عن ذلك من تبصرا لسلوك القارئ غير الاديب أثناء القراءة . وهذا السلوك يتميز بما يلي :

١ - ان هذا النوع من القراءة لا يلبس على قراءة اي عمل غير قصصى الا مغلطاً . ومن يميز منهم من قراءة القصص فانه يلجأ الى « الاخبار » التي تسبق رغبته من حيث انها حقائق واقعية ، وقصص بصورة ما .

٢ - انهم يرمزون بعينهم فقط وكان لا اذن لهم . فاشد الكلمات تنافراً وأصداً إيقاعاً وموسيقية تستوي لديهم .

٣ - انهم لا يعمرون الأسلوب الى التفتت ا لدرجة انك اذا كتبت الواحد منهم عملاً أدبياً موضوعه مما نالته نفسه غير انه قد صبح على أسلوب جيد ، فانه يلقبه جالباً لانه يحس ان هناك شيئاً ما في هذا العمل يعرّفه عنه .

٤ - انهم يستمتعون بالقصص الذي يقل فيه العنصر اللغوي الى أقل حد ممكن .

٥ - انهم يحبون القصة التي تتحرك في سرعة ويريدون ان يحدث شيء ما دائماً .

ومن السهل ان نلاحظ ان هناك عملاً مشتركاً وراء كل هذه السمات ، وهو ان القارئ « غير الاديب » يبحث دائماً عن « العادة » وانه يتخطى كل قيمة فنية للكلمات ليصل الى ما عسى ان يحدث بعد ذلك . ولا يترضى بعد بيان الناري الجيد او « الاديب » بسلك هذا السلك نفسه عندما يقرأ « الاسطورة » مثلاً حيث انه لا يفتي كثيراً بالفاظها واسلوبها ، وانما همه الاول متصرف الى القز الذي تقدمه . ان جمال « الاسطورة » لا يكمن في الأسلوب الذي صيغت فيه ، وانما في القز الذي نوحوه . فالقارئ الجيد على حق هنا حينما لا يفتي بالأسلوب ، وليس انك تلك مالتية للقارئ « غير الاديب » الذي لا يراي اسطورة وانما يقرأ او يعتقد انه يقرأ كتاباً أدبياً ، ومع هذا فالسلوب بعد الكتاب لا يفتي في قليل او كثير .

وقد يسبق الى القارئ ان هذا النوع من القراءة يبع اللؤلؤ طلاء انه يلقى بالأسلوب الجيد جانباً ويؤثر عليه الأسلوب الرديء الى الذي يقل فيه العنصر اللغوي وسكت في « التكنيكيات » والمعارب الخوفقة التي تتطلب من هذا القارئ مجهوداً يذكر لهما . وفي نفس الوقت نوحه يانه يقرأ عملاً أدبياً ممتازاً () ولكن الواقع ان هذا غير صحيح ، وان الآخر لا يفرح من ان هذا القارئ لا يريد ان يبدل من الجيد ما يبدله القارئ الجيد . ان ما يبدله هذا القارئ انما هو الحد الأدنى من الانتباه الذي يكفل له استخلاص « العادة » اما معلومات العمل الجيد ، او أسباب فشل العمل الرديء فلمور لا يعنل بها ولا تعنيه .

فالأستاذ « العادة » التي تستوي هذا النوع من القراءة وجدنا انها اما ان تحتوي على عنصر الإثارة كالمظهر الوشيك والوقوف او الهروب المخلوف بالمخاطر مثلاً ، واما ان تثير الفضول وحجب الاستطلاع كقصص الاسرار والافلاك ، واما ان تنبع للقارئ ان يشارة الشخصيات في سرورها وسعادتها كقصص الحب ، او النجاة او قصص الطبقات الرافية .

وتعب ان نؤكد هنا أننا لا نعرض على نطق هذا القارئ بذلك النوع من القصص (فالقارئ الجيد ايما قد يستمتع بكل لون من هذه الألوان) . وانما السبب في انه لا يستمتع الا بها ولا يقرأ من الأعمال الا ما يتوسى عليها فقط ، واذاً احتواها عمل أدبي جيد ، وزاد عليها ، يعك انه جيد - عناصر جمال أخرى كثيرة ، فانه يعرفه عنه لوجود هذه العناصر التي تعول سرعة الحدث .

والملاحظ ان هذا القارئ ، على حبه « للعادة » وحدها ، يرفض عادة قراءة « الاسطورة » وذلك راجع الى ان « العادة » في الاسطورة بادية الاستحالة . وهو انما يريد شيئاً يسير مستحيل الحدوث . لماذا ؟ لانه يريد ان يقرأ من الاستحالة ما يتبع له ان يعمل نفسه محل البطل ، ويوهجه ان ما حدث للبطل قد يحدث له يوماً ما ، لانه غير مستحيل الوقوع ، اي

انه اذا كان الكثير مما يقرأ هذا النوع من القراء يتألف من تلك القصص التي تستند شمسيتها ما يمكن ان يطلق عليه كلمة تخيل او وهم Fantasy . بمعناها النفسي ، فانه يرفض دائماً ان يقرأ اي عمل يندرج تحت هذه الكلمة بمعناها الأدبي ولكن هذا لا يتبع الا احياناً :

معاني التخييل

١ - اني هذه الكلية في ميدان الادب اي عمل قصصى يتناول المستحيلات وخوارق العادات « كاللح الفديء » لكولريج .

مثلاً ، اما في ميدان علم النفس فان من ماعياها ما يمكن ان نطلق عليه « بناء القصور العادي » وهو بناء تخيليل يلجأ اليه الشخص عادة بطريقة متدلة كوسيلة انماش ، وذلك حينما يخلو نفسه ويطلب تحقيق شيء ما (غالباً ما يحققه) ويتنفس بهذا المعنى الى سفين :

١ - بناء القصور الاتي . وفيه تدور كل احلام الشخص حول نفسه .

ب - بناء القصور للحايد . وفيه يلف الشخص العالم موقف الشاهد من الحلم نفسه ولا يقوم بدور البطل . وهكذا فلما لم توات الفرصة مثلاً هذا الشخص لزيارة سويسرا فانه ربما يتخيل نفسه متنزها في جبال الالب بها ، لم يخلد في تصور هذه الجبال ورسمها لنفسه . الخ .

ج - فاشتماعه هنا متنبص على هذه الجبال التخييلة . تماماً كما لو كان يزور هذه الجبال في عالم الواقع فانه لا يفرح عادة في نفسه ، وانما يقيم بمشاهدة المنظر التي حوله .

د - واولف خطوه في هذا السبيل ما يلجأ اليه الاطفال احياناً من بناء عالم كامل وتصويره بالسكان ، بينما يغفل خارجيه تماماً . فان عمل الاطفال هذا - عند تدقيق النظر اليه - ليس الا قصصاً Fiction

هذا النوع من العالين العالدين ان يمكنه بسهولة ، متى كانت له الوجهة ، ان يتقل من مرحلة « بناء القصور العادي » الى عملية الخلق الادبي . بل ان هناك احياناً تحولاً من النوع الاتي الى النوع العالدي ، ومن ثم الى الخلق الادبي .

ز - وفي كل حال فالتدب يمعنا هنا هو ان نلاحظ ان « بناء القصور الاتي » هو السبب في حب القارئ « غير الاديب »

للقصص السعيدة كقصص النجاة ، ويضع قصص الحب والطبقات الرافية ، لان هذا اللون من القصص يرضى امامه افلا اوسع مزيد من احلام اليقظة ، ويوسع له مجال الأمل في ان يحدث له يوماً ما حدث كليل . ولتسبب نفسه فانه يرفض كل القصص المتطوع باستحالتها Literary Fatales (مثلاً) لانها لا تمكنه من احلام نفسه محل البطل ونحرمه لدة الأمل في ان تقع له تلك الاحداث السعيدة يوماً ما .

فالقصص الذي يتطلب هذا النوع من القراء الذي يجب ان يتوفر له عنصر الواقعية السطحية ، والقصص الذي يرفضه هو قصص الخيال البدي الاستحالة .

وعلى ذكر « الواقعية » يلاحظ المؤلف انها كلمة مبهمه لاد من تحليها في اسباب فيرد لذلك فصلاً خاصاً .

حول الواقعية

نطلق كلمة « الواقعية » في ميدان النقد الادبي على نوعين متعينين :

١ - ما يمكن ان نطلق عليه واقعية العسري او الإبراز (او الواقعية السخيفة) وهي في استخدام الملاحظة الدقيقية ، والتفاصيل الصغيرة لتخييلة إبراز شيء ما في صورة حية ملموسة . وهذا النوع وان كان واقعي التفاصيل الا ان الواقعية (او الهيكل العام للحدث مثلاً) في محتمل الوقوع عادة . ومن امثلة ذلك قصص العصور الوسطى .

ب - ما يمكن ان نطلق عليه « الواقعية المسمون » وفيها يكون « الوقف » محتمل الحدوث ، ومع هذا فالاشخصيات غير متميزة بسمات فاحش تفصل بعضها عن البقى الآخر . وذلك

بسبب إجمال تلك التفاصيل الدقيقة . ومن أمثلة هذا النوع المسمى الكلاسيكية الفرنسية .
ولقد يصنع النومان كما في « الحرب والسلام » و« ديدو » أصلا كما في « كاتريد » فلويسر مثلا .
وبعضنا هنا أن نقرر أن العمل الأدبي الممتاز يمكن انتساجه في أية صورة من هذه الصور الأربع . وإذا كان النقاد السائد الآن يميلون والقيمة القصصية (2) فلما تركب خطا جميعا إذا نحن جعلنا هذا النوع الحدود تاريخيا هو القناعة .
حقا أن أحدا من عرف لم يقل صراحة أن القصص لا يمكن أن يليق بالقراءة الناجحة الهللية إلا إذا كان واقعيًا . ولكن تعبير الأعمال الرومانسية والخيالية ، وشيوع عبارات من مثل : « تعليق على الحياة » ، انعكاس للحياة ، مطابق للواقع . الخ على السنة النقاد عندما يتحدثون كتابا ما ، يفتل على هذا الإجابة .

وعلى كل حال فيجب أن نقرر أولا أن نوع من القصص يمكن أن نصنعه بحق بأنه « مطابق للحياة » . فهو ما يحدث عادة في أم نصنعه حدوثه في أم ما يحدث أن يكون قد حدث يوما ما ؟ وذلك لأن هناك فارقا كبيرا شبيها بين قصتي « أوديب » و « أمال كيار » (ليدن) من ناحية ، وبين « الحرب والسلام » و « ميبلارش » (لجورج اليوت) من ناحية أخرى .
ففي الأوليين نجد أن أحداثنا وعصافات يمكن أن يقوم بها أي إنسان لو أنه وضع فعلا في هذا الموقف . ولكن الموقف نفسه مستحيل الوقوع تقريبا . ففي قصة « ديكتر » مثلا . من الصعب جدا أن نجد صبيا فقيرا يفتي فجأة على يد « فاعل خير » ينصع فيما بعد أنه مجرم . وكذلك الحال في قصته « أوديب » ، حيث نجد لفيقا يتباهى ملك ، لم يفتل هسدا للثلاث أباء الحقيقيين ياحدي المصادفات ، ويتزوج أمه ياحدي المصادفات الأخرى .

في حين أن كل شيء في قصتي تولستوي ووجود اليسوت محتفل بل منتمين للواقع ، وربما يكون قد أحدث فظلا لاخلاف مع ذلك فهذه النومان يمكن تمييزها عن الأعمال الفيلال للقصص « كالملاح القديم » مثلا .
وما أن نتنهي من هذا التمييز حتى ننتهي أنه إلى عهد فروب جدا كانت كل القصص تقريبا من النوع الأول . أي من فضيلة « أوديب » لا من فضيلة « ميبلارش » . وهذا أمر طبيعي فإن الناس جميعا - فيما عدا الملمين منهم - إنما يحكون عادة التوادد لا الأمور الكافولة بل أنه يمكننا أن نعرف الإجابة العام للجنس البشري نحو القصص منذ أقدم العصور من شسجوع مثل هذه العبارات في هذه العبارات الصادية : « أقرب شيء رأيته في حياتي » « سأقول لكم ما هو أقرب » .. الخ .
ولقد كان هذا الإجابة هو الروح المسيطرة على جميع القصص تقريبا حتى القرن التاسع عشر .

والواقع إذن أننا إذا كنا سنستطرف في مناصرة الواقعية إلى حد القول بأن كل القصص الجيد لابد وأن يكون مطابقا للواقع ، فسيكون أمامنا أحد هذين طريقين : أما أن نعتبر أن « مطابقة الواقع أو الحياة » هذه لا تحقق إلا فيما ينتمي إلى النوع الثاني (فضيلة ميبلارش) وفي هذه الحالة ستفقد الإنسانية كلها تقريبا في وجهتنا بغيرها وترثها الأدبي بويالها من خصم صريح هائل . وأما أن نجادل ونقول أن القصص من فضيلة « أوديب » أيضا إنما هي مطابقة للحياة . وكان لسان حال هذه القصص يقول : حتى هذا يمكن أن يحدث في الحياة : أن الممكن أن تصور فقيرا يفتي على يد مجرم شاكرا مثلا .

ولكن ، حتى لو سمح لنا بهذا التمهيد فإن الموقف في رأيي سيظل أمرا مستبظعا ، لأنه وإن سمحت يعني تلك القصص بافتراضها على النتيجة السابقة (حتى هذا يمكن أن يحدث في الحياة) ، فإنها قطعا لم تزل هذا الرضي . أن الكاتب لم ينتج مثل هذه القصة ليزعم أن مثل هذا يحدث في الحياة . ولو زعم ذلك لكان ضاحكا . ولكنه ليس بكاذب . أنه يقول

افترض أن هذا الموقف قد حدث . أي نتائج شيقة وفالنتسة ستربط على ذلك ؟ استمع . أنها ستكون هكذا . ..
متفائلة الموقف (الميكل العام للقصص) إذن نزل على فهم خاطيء . تماما كما لو ناقش بعضهم : لماذا ينبغي أن تكون الأرواح الراحية في اللهب هي تلك الأرواح بعينها ؟ إن هذه القصص ليست واقعية ، وليست تمثيل للحياة كما نعرفها . ولم تقيم مطلعا من قبل على هذا الأساس . إن الأحداث القريبة لم تلف في ثوب من الواقعية السطحي لم يكن تزيد معاناتنا من الحياة الحقيقية ، أي يعرض التصرف لمثل مثلا لو أن هذا الموقف غير المتعلم قد حدث ، أنها على العكس من ذلك تلف في هذا الثوب الواقعي لتزداد قدرتنا على تظليلها . إن الطلبة إن يكون كل الأدب والواقعي أمر لا يمكن القول به لسبب بسيط . وهو أن معظم النتاج الأدبي الكبير في العالم حتى الآن ليس واقعيًا . أما ما يمكن التسلية به فامر أخسر مختلف تماما ، يمكن التعبير عنه هكذا : لا ينبغي أن تكون كل الأعمال الواقعية المصنوع ، وإنما ينبغي أن يشتمل الكتاب الأدبي يدعي أنه واقعي في قدر من الواقعية مناسب لهذا الذي (أي أننا يجب ألا نحكم على الأعمال الأدبية غير الواقعية ينسب المقاييس التي نحكم بها على الأعمال الواقعية) . فهذه الأخيرة تلف في ثوب التي يجب أن تضع تلك المقاييس . دفاع من الأدب غير الواقعي

يأخذ لكذلك بعد ذلك في الرد على اتهام الواقعية الذين تنحصر اعتراضاتهم على الأدب غير الواقعي فيما يلي :
١ - أن هذا الأدب يخضع للقاري ويصفيه صورة مزيفة للحياة .

ب - أنه هروب من واقع الحياة إلى أشياء خيالية .
ج - أن قراء هذا الأدب هم جمهور المراهقين والأطفال .
فيالنتة لانتراض الأول ، يشير المؤلف إلى أن ما سبق أن ذكره حول « ما المصور الآثاني » بدعم موقعه هنا ، فإن أولئك الذين يريدون أن يصفوا بما يقرؤون يظلمون - كما رأيت - واقعه سطحا على الأقل . وطبعا سيختلف الوضع بانتيبه للقاري الجيد ، فإنه على التأكيد يستقبل والقيمة أكثر دقة ، أي التشتيت للحياة . وذلك لأنه بدون قدر من الواقعية مناسب مع ذلك للقاري لا يتم خداع . فإن أحدا من يستطيع خداعنا لا إذا جعلت نتفقد أنه يتفقد بالحق . وإذا كان الأمر كذلك فمن الطبيعي أن تكون قدرة العمل الرومانسي السافر على الخداع أقل بكثير من قدرة العمل الواقعي . بل إن الحال البادي الاستعانة لا يمكن أن يبعد أحدا على الإطلاق . أن أحدا منا لا يصدق بقصص الشيبال الملمى أو « لاوبديس » مثلا . في حين أن الطفل الحقيقي الملمى يمكن في تلك الروايات التي يبدو فيها كل شيء جد واقعي ومع هذا فكل شيء قد أمده بمهارة لكي يلف فيه « تعليق على الحياة » سواء اجتماعيا أو فلفيا . الخ

ذلك بأن بعض هذه العجائبات - على الأقل - لابد وأن يكون ذاتا .
فطما إن الطبقة العليا من القراء لن تخضع بأية ذوبة لانهم يستطيعون أن ينفخوا - أثناء القراءة - إلى وجهة نظر كل مؤلف دون قبولها أو رفضها . ولكن هذه القدرة - لسيبوه الحظ - تعوز معظم القراء ، ولذا فسأتناول موقفهم بالتفصيل بعد قليل .
أما بانتيبه لوصمة الهروية ، فلذلك يذكر أن كل قراءة إنما هي - بصورة ما - هروب من واقع الحياة المحسوسة ، فأننا بالقراءة ننقل اللحن مؤلثنا من النساء الحقيقية الحقيقة بنا إلى أشياء تخيلية متصورة . ستوى في ذلك قراءة العلوم أو التاريخ أو القصص . فالهروب إذن تخضع للقراءة الجيدة والردشة على حد سواء . وهو لا يمت « الهروية » التي ربما يقصد بها أما متصلة للهروب بصورة زائدة عن الحد ، أما الهروب إلى أشياء صارة ، وأما الهروب إلى الهروب كبديل للعمل حين يكون الأخير مطلوبا كان هذا

هو ما نوحى به كلمة « الهروبية » فيجب أن نحكم على كل حالة بما يستحق .

إن الإقليم الذين قادروا إلى أبعد حدود المستحيلات من أمثال « سيني » و « سينس » كانوا في عالم الواقع رجلا نشيطين ومعتبرين .

وإن عصر النهضة والقرن التاسع عشر - وهي فترات خصبة للادب الخيالي - كانتا في عالم الواقع عصور خلت طلبة . أما بالنسبة لتهمة المرافعة أو « الطولية » فإن المؤلف يوضح هنا نعتين : الأولى أن ارتباط أعمال الخيال الأدبي بمرحلة الطفولة إنما هو أمر حديث ومجلى . فإن معظم هذه الأعمال لم يعتمد بها اطلافا مخافة الأطفال ، بل الكبار - كما أثبت ذلك البروغسود توكين (1) فموقف هذه الأعمال يشبه بعض قطع الأثاث من العصر الفيكتوري (١٨٠٠ - ١٩٠٠ تقريبا) التي نعلت إلى دار الحضنة لأنها لم تعد حديثة الطراز في نفس الكبار . فنفسور أي ارتباط بين الطفولة وبين الأعمال السابقة أما هو كتحليل وجود ارتباط بين الطفولة وبين أركنة من العصر الفيكتوري مثلا .

إن الموضوع لا يفرغ من أن القصص لا يكتفون لتفانيهم والتأثيرات الأدبية التي تأتي وتذهب . وهكذا فلا ينبغي كديم سوى الملوك الإنساني الطبيعي الإصيل العالم الذي أصابه العصور لفترة مؤقته لدى أخوتهم الكبار بسبب انتشار طراز ادبي حديث .

أما النقلة الثانية التي يوضحها المؤلف هنا فهي أنه ليس كل ما ينسب إلى الطفولة يعد أمرا فيحيا ، فحسب الاستطلاع الذي لا يعرف الكلل مثلا ، والخيال البالغ التركيز والاستعداد الطبيعي للشعلة والاشفاق والإعجاب . . الخ كلها أمور يصعد عليها الأطفال .

إننا يجب أن نقيم عملية النمو على أساس ما تكسبها على أساس ما تفقد . وإذا كنا نعد عدم اكتساب ذوق والسي (لدى البالغ) أمرا طويلا فيحيا ، فإن فقدان الذوق نحو الصيالب والخطرات أمر لا يستحق التهنة بأكثر مما يشاء به إحصاء على فقد أسنانه أو شعره مثلا .

المن والحياة

نعود الآن إلى الخطأ الذي اقترأ إليه من قبل ، وبسني به الخلط بين الفن والحياة . ذلك الخطأ الذي يقع فيه معظم القراء ولا يقتصر بطائفة بعينها ، فيمتد يمع فيه بعض حيار القراء فقد ينجم منه القراء « غير الأدباء » ، وإذا كان فإن بعض أفراد هذا النوع الأخير تتحكم في قراءتهم عملية « إنشاء العصور الاناني » ويعبرون أن يخضعوا بما يفرضه « فإن عدا كبريا منهم يختلف من أولئك تماما : سل « ما قاله » مثلا - لاجل الكتب لقراءته عادة محدودة - وإنما حول أحد الامم السبعين . سله ما يراه في النهاية السعيدة التي فرست على العلم ، فانه سيسيبك : « لوه » اعتقد أنهم لابد وأن يخضعوا شيئا كهذا ليخضعوا به اليام فقط » .

وهكذا فهو يعلم تماما أن الفيلسوف فن وليس معروفة ،

ويؤمن بأن أي فيلم لا يستطيع أن يقدم لك شيئا أكثر من تسليمة مؤقته . أنه يذهب إلى السينما لا ليتسلم وإنما كيستريح .

أما فكرة أنه يخضع عن الواقع بما يرى في الفيلم فإنها مستبوه له مستحيلة . ويمكنك اختاره على كل حال .

دع حديث الفن هذا وسنومه مثلا . . أو أثره مع حصول الحياة الواقعية وستري أنه من الضم ، على ما نحب . وعلى العكس من ذلك فقد نجد القاري « كاديب » وإنما في هذا الخطأ بصورة خفية مغتالة . فعلا معظم حديث كاديب على حول « التراجيديا » - من خلال قراءتهم عنها كاديب أدبي يتلخص في أنها تغفل لنا نلعة الماسة في الحياة : تلك الفلسفة التي تقوم على أمرين :

١ - أن أعظم ألوان الشقاء ينشأ عادة من عيب في شخصية الإنسان المتالم .

ب - أن غروب الشقاء هذه عندما تبلغ ذروتها تكشف لنا عن بعض الحقيقة والخيال في التوجع الإنساني .

والواقع أن أحدا لا ينكر أن أمثال هذه المتبادات تحدث في عالم الواقع ، بمعنى أن بعض الانسلي يسكبون من بعض الجيوب التي يتصنون بها . ولكن أحدا لا يستطيع أن يقول إن ما يحدث في الماسة هو نموذج على ما يحدث في الواقع . صحيح أن عيسوب بعض الناس تكديهم ألاما ، ولكن الألام التي تنشأ عن القاتل والجرمات والسائق « التقييد » وندبهم قيم الأوراق المالية . . الخ إنما هي في الواقع أضرار آلف مودة من تتعاسة بعض الناس بتقلصهم . كما أن البلبا تنصب على غيرهم سواء .

ومن ناحية أخرى فإن فلسفي في عالم الواقع لا تنتهي على نفس الصورة التي تنتهي بها على خيبة السرج . أن للتحمر مثلا نادرا ما يلقى غلبة وثانية ! كما أن تصرف العصور في شمسها وفلا مسرحي . وذلك لأن التنبؤية « العقلية » تسوء . الحظ لا تنتهي بالواقع ، وإنما تبدأ فعلي العصور الاستال بالعالوي واستعداد صريح . لكن . . الخ !

وهكذا فإن كاتب الماسة لا يجرؤ على عرض المؤلف كما يحدث في الحياة . . وإنما هو ينتخب من الواقع ما يحتاجه لته فقط ، وما يحتاجه هو إنما هو الأشياء غير المادية . إن المواد الخام مختلطة حوكنا في عالم الواقع . وكل من كتاب « الكوميديا » أو « التراجيديا » أو « المزهلة » Farce أما يختار من هذه المواد ما يلائم فته وما يهتكن من إنتاج مسرحية جيدة . فمصلحة أن عملية التناوب ثم لتفصيل وتنظيم لا عملية لفلسفة ولا تقارير عن الحياة : وبعبارة أدق إنما جميعا إضافة للحياة لا تعلق عليها .

ولكن يجب أن لا نسيء فهم هنا . أن الأدب الكبير لا يمكن أن يكون محسوس الانكسار والشايق . وبهذا كانت القصة التي نطارها لشادة وعمر مختلطة فاما . كما نقول عادة - تبحث فيها الحقيقة على يدية . وهذه الحياة التي تبحث فيها ستكون بطا مشربة بكل حكمه ومعرفة وخبرته ، بل وأكثر من هذا بتي ، عامي يمكنه دط أن أسويه ، فلم ، الحياة كما يعيش المؤلف . وإلى هذا الفهم يرجع السبب في أننا نلص بعض الأعمال كربة خائفة ، في حين نحن ببعضها الأخرى قويا متحمسا .

حقا أننا قد نجد في الأعمال الجيدة حقائق وناملات سيكلوجية عيفة ، كما أنها قد تحوي بعض الأحكام الصائبة للحياة . ولكن كل ذلك إنما يدركه القاري ، ومن المحتمل جدا أن يكون قد صدر عن الشاعر نفسه كروح للعمل الفني . . كمرحلية .

تسمية ذلك لفلسفة ، وإضافة المسرحية نفسها أداة لنقل هذه الفلسفة ، إنما هو في الحقيقة انتهاك لحرمة الفن ، الذي منه الشاعر لنا . وإنما هنا استعمل كلمتي « أثر » ، و « صنع » من عهد . فإن العمل الفني لا ينبغي أن « يعني » أو « يدل على » فقط . وإنما ينبغي أن « يكون » أو أن « يوجد » أيضا .

وإن وقع القاري ، الجيد استمراد لهذه الحقيقة سمحه من النظر إلى المسرحية على أنها مجرد أداة لنقل الحقيقة .

إن العمل الأدبي ليس مجرد شيء « مقول » . Logos بل هو أيضا شيء « مصنوع » Poema ، واعتماا الأول يجب أن يتصلب على شيء ، صنع عتالية . وهكذا فإن تقيمه تماا للشعائر التي قد يوحى بها أو الأخلاق التي يمكن أن تستنبط منه إنما هو مثال متجعب لاستعمال الفن بدلا من استنباله .

فانه كلما زاد لفظ الآلة وكما لها لوظيفة معينة ، كلما قل عدد السذين يستطيعون استخدامها ، ان الكثيرين يستخدمون السكن العادية ، بينما قليل اولئك الذين يستخدمون مصبح الجراح . ولما كان المصباح افضل بالنسبة للعمليات فانه لا يصلح لأي شيء آخر .

ان الشعر الحديث قد غدا صعبا لانه اصبح من النفاذ على صورة تجعل فهمه امرا عسيرا . فلا محل لان نقوم الشاعر على صعوبة الشعر . كما انه اذا كان في قراءة الشعر قد أصبح يتطلب مواهب لا تقل عظمة عن تلك التي يتطلبها في كتابته ، فلا مجال لشكوى الشاعر من ان عدد القراء لا يتجاوز كثيرا عدد الشعراء أنفسهم .

ان الامم يلوي بقوة في ان يكون وضع الشعر هذا وضعاً انتقائياً ، والبعض ممن يكرهون الشعر الحديث ياملون ان ينتخب هذا الشعر عما قريب في فراج ثقافته ، فيفسح المجال لشعر جديد أكثر ارتباطاً بالثقافات العامة ومؤلفهم . في حين يرى البعض ان العامة - بانتشار الثقافة - يحتفلون ارتقاءاً الى المستوى الذي يمكن للشعر بوضعه الراهن ان يكتسب جمهوراً موعولاً .

على أية حال فإن دائرة الشعر الآن قد تناقصت بصورة كبيرة .. والتي يعنيها الآن هو ان تشير الى بعض الإغراء التي يقع فيها القارئ ، «الاديب» ، إما القارئ ، غير الاديب فقد سبق القول بانها لا يقرأ الشعر) .

فهذا قد يستعمل القارئ ، الاديب الشعر عن عبه أحيانا بدلا من ان يستقبله ، ويتساءل : لماذا ينبغي ان أترك الخبرة الحقيقة التي أحسها الآن وأنا أقرأ القصيدة ، لانهى عما يحتفل ان يكون الشاعر قد فسد ان يغشيه الى معاصره ؟ والجواب ذو شقين : الاول : ألا يستعمل ان تكون قصيدة الشاعر كما أراد ان ينقلها لمعاصره احسن من القصيدة التي فطرت الى راسك أثناء القراءة ، والتي جازك نتيجة لمسوء فهمك للشاعر مثلا ؟

والثاني : وما الفرق في ان تصور الصيدلين ؟ ماذا على ان تعود - بعد ان استمتع بالقصيدة التي فطرت اليها- الى ألا - الى التي لاأني مستخدما للاموس هذه المرة ، ومراجعا الاشارات الواردة ، ومكتشفا ان الإغراء التي وقعت فيها لمحسن الحقل في المرة الاولى هي التي منحت القصيدة هذا الرواء وتلك البهجة ، ثم احاول ان اتم بقصيدة الشاعر الحققة ، لا بدلا

وبالإختصار فان المؤلف يقدر العمل الادبي لفتيته أولا - لانه بدون تحقق هذه الفتية لا يستحق ان يسمى أدبا على الاطلاق .

انا ولا شك لنضع انفسنا إذا تجاهلنا شكل المثال في مقابل ان نعرف رأى النحات في الحية . لانه لوأ هذا الشكل لما أمكن ان يسمى مثالا .

حفا ان العمل الادبي الجيد ، خلال تاريخه لنا . تلك الانارة التابعة من لفتيته - سيوحى اليها بتأملات شديدة هنا وهناك . ولكنها اولا واخيرا تأملاتنا نحن . ولما كنا سنسبح لتنج العمل الادبي ان اوحى اليينا بها . فهذا لا يعني أبدا ان تنسبها اليه .. لا ينبغي ان ننسب الى شكسبير او دانتي استمعائنا الفلسفي او الخلفي لاصحابهم . لسبب بسيط هو ان هذا الاستعمال لن يرفع كثيرا عن مستواها العادي ، فان لم تكن «التعليقات» على العجيزة» التي يجتهد الناس في الحصول عليها من أعمال «شكسبير» يمكن ان تتجزأ أية موهبة مضمونة ، دون حاجة الى شكسبير .

ولسبب آخر ، هو ان هذا سينتهي بنا الى ان نعود الى هذه الأعمال ، لا لنفوس من جديد في أعمالها وستمتع بها كثير ، مضروب بعبادة ، ولكن لتأكيد مايتقدمه من انها تملك هذه القضية أو تلك . ولما ما دعنا صميمين ، او على الاصح مداوم التائد مصمما فانه سيحصل على مايريد ، مادام كل شيء يمكن ان يكون ديمزا او سخرية .. الخ

وهكذا نجد انفسنا من جديد نضرب الى استعمال الفن بدلا من استيفاله .. وهكذا فاننا لا نعطى الفرصة للعمل الفني لكي يعمل هو فينا ، وانما نرغمه على ان يستجيب لادانتنا نحن . وتكون النتيجة اننا نلتقي في العمل الفني بالفساد فقط . ونحرم بذلك من واحدة من اهم وظائف الفن ، وهي الخروج بنا من عزلتنا والدخول كلية في آراء واتجاهات ومشاعر وتجارب الآخرين ، كما سيتضح ذلك بعد قليل .

حول الشعر

اجل المؤلف الحديث عن الشعر على هذا النحو ؟ لانه كان - كما رأينا - معنيا بالتمييز بين القراءة الادبية وغير الادبية . وهذا موضوع يمكن مناقشته دون التفرس في المؤلف الشعر في قليل او كثير . طالما القارئ « غير الاديب » لا يقرأ الشعر على الاطلاق ، كما ان عدد القراء الادباء الذين لا يقرأون الشعر يتزايد باستمرار .

اما الشعر الحديث ، فلما استتبنا الشعراء أنفسهم والنقاد المحترفين ومدرسي الادب ، فلنجد قرائه غايه في القلة . وهذه حقائق لها مغزاها . ان اللون في تطورها تيسل الى الميزة والانكوار على نفسها .. فديمجا كل الفناء والشعر والرعي اجزاء لعملية شئنا واحدة . لم استقل كل بنفسه والوقوف نفسه حيث داخل فن الادب . فان الشعر قد فصل ، وبفصل ، نفسه عن النشر يوما بعد يوم . انه وان اخذت منه منذ حملة « وودلورت » (ه) الكلمات والتركييب التي كانت وقتها عليه ، وبذلك أصبحت لفتته الان اقرب الى لغة النشر من أي وقت مضى ، الا ان مضمونه اصبح مختلفا كلية .

ان الشعر الحديث اذا طمح الآن الى ان « يعني » بجواب ان « يكون » ، فانه ينظر من كل ما يمكن ان يتناوله .

وهكذا بعد ان كان الشعر القديم يتطلب منا ان نعلم لغة تختلف اختلافا طليعا عن لغتنا ، اذا بالشعر الحديث (انجيزي طيما) يتطلب ان نلقى عقولنا ، وان نهجر كل الروايك الخلقية والسرديفة المستعملة في النشر وفي المعادلة العادية .. اننا لكي نفهم الشعر الحديث يجب ان نعمل الى حالة من الدخول او «التنجي» Trance-like يمكن فيها للصور والاصوات .. الخ ان تعمل بدون تلك الروايك .

طبعي ان ان يقرن هذا التطور بتناقض عدد الذين يقرنون الشعر . وهذا امر لايلام عليه الشاعر ولا القارئ ،



من ، بل بالإضافة إلى فسيدي ؟

هاتك خطأ آخر يرجع إلى رأيي إلى كتابة الشعر للشعر ، في صورة الشعر ، أو إلى قراءة الشعر ، للشعر على قلب أن يتدبروا طويلا على قراءة الشعر الموزون . والنتيجة هي اندام الوحي بالوسيقى والوزن الشعرية كية .

المتجسرة
يقارن المؤلف بعد ذلك بين الطريقة التقليدية السائدة في ميدان النقد حاليا ، وبين الطريقة التي يتبناها هو . ويبدأ بالإشارة إلى أصل الموضوع فيذكر أننا عادة نعلم على اللؤلؤ الأدنى للناس من الأشياء التي يقرونها ويتساءلون : أيمن أن نجني أية فائدة لو قلنا الوصف أي أو حكمنا على الكتاب فيما نقرأه الناس ؟ ! بمعنى أن يكون الكتاب الجيد مثلا : هو ما يمكننا من ، أو يدعونا إلى ، أو حتى يرغمنا على القسوة الجيدة ، والكتاب الرديء هو ما يرغمنا على القراءة الرديئة ؟ والجواب نعم . وهذه هي الفوائد التي يمكن أن نحصل عليها :

١ - الطريقة المقترحة تركز اهتمامنا حول عملية القراءة ، وهذا أمر له أهمية بالغة ، فكيفما كانت قيمة الأدب ، فانه ادب « بالعلم » خلال قرأته قراءة جيدة فقط . أن الكتب في حالة وسعها على ألف إنما هي أدب « بالوقوع » ، وأن اللؤلؤ الأدبي في حالة عدم القراءة إنما هو لؤلؤ « بالوقوع » فلذا كان النقد والدراسة الأدبية يعتبران خادمين للأدب فإن الوظيفة الوحيدة لهما الآن ينبغي أن تكون نشر تجارب القراءة الجيدة وصيانتها .

٢ - أن النظام المقترح يصح اقتدائه على أرض صلبة ، بينما الطريقة الحالية نفعها على رمل متحيل . فالتألف الحالي مثلا يعتبر ذوقا رديئا لأنني أقرأ « بنهارس لأم » ولكن فكره السيئ من « لأم » أما أن تكون مجرد استجابة شخصية لأعماله ، تماما فكيفي إذا عنه ، وفي هذه الحالة فإن فائدته للوحي إنما هي أهانة يعني الأدب فقط من مبداهة أياها . وأما أن يكون هذا الناقد قد بنى فكره على الرأي السائد الآن بين النقاد . وهنا أسأله : إلى أي مدى يقتضد أن يسلط الرأي سيطرته سائما ؟ أن « بوب » مثلا أنه اعتبر جيدا فترة ثم رديئا فترة أخرى ، لم أصبح من المبدعين مرة ؟ وأن أسمهم « ديكتر » كانت مرتبة جدا يوما ما لم تخلصت حتى حدث السوء ؟ لم هناك الآن علامات ارتفاع كان . وأقول نفسه فأت لكثير غير هذين ، أي أنه ليس هناك رأي ثابت ولاذوق دائم في ميدان النقد . . أذكر في تاريخ ميلادك وأما نحنم لك أي المؤلفين تحب !

ولكن لو أنك بدلا من ذلك تركتني أكتب لك أدائتي بنفسي ، لو أنك مثلا شجعتني على الحديث عن « لأم » لتكتشف إلى أي فيه أشياء كثيرة في موجودة ، في حين أنتجاهل الوجود أولا ، أو أنك اكتشفت مثلا أن عبارات المدين التي أكلها له ليبن أن أعماله لم تكن بالنسبة إلى سوى منه أو متشبه ببعضي إلى الاستغفال في التفكير حول نزواني الخاصة التي أتوق إليها (ينبغي أن يذكر القارئ هنا ماورد مسبقا عن استعمال « اللوحات والوسيقى ») لم لم تكتشف بذلك بل رجحت تطبيق العملية نفسها على معجيين آخرين « بلان » اتصل في نفس النتيجة ، أو أنك فعلا قلت بكل هذا لا يمكنك في النهاية أن تقع على أرض صلبة وتجادل وتقول : بما أن كل الذين يستمتعون « بلان » إنما يقرؤون كتبه قراءة رديئة ، فانه من الأفضل أن يكون « لأم » مؤلفا رديئا .

إن ملاحظة الطريقة التي يقرأ بها الناس إنما هي أساس نظري للحكم على ما يقرؤون ، لأن تقييم الأعمال الأدبية إنما لوجهة النظر السائدة في ميدان النقد إنما هو أمر يتغير مع كل (مودة) ، بينما التمييز بين القراءة المنتهية وغير المنتهية ، وأكلية والعميقة ، والهادية والإلغائية ، إنما هو أسس دائم وصال للتقييم في كل زمان ومكان .

٣ - أن الطريقة المقترحة تجعل الحكم بإدانة عمل أدبي ما

أمرًا شاقًا . وهذه حسنة كبرى . فإن هذه الأحكام فساد هاتك إلى النقاد أكثر مما ينبغي .

فلذا كنا في كتنا القرطيين نقوم بعملين تمييز مستقلين ، نطرح في أولهما النوع الرديء خارج « العاجز » ونفصل في الثانية بين ما سبقتنا داخله ، فإن الطريقة الحالية مثلا بدأ بوضع حد فاصل بين النقاد التجارية (كالأدب المكتشف مثلا والفاصل للكتابات السلبية . . الخ) من جهة ، وبين ما يمكن أن يسمى بالأدب المؤبد أو الناصح أو الوافق أو الجاد من جهة أخرى .

ويذهب إلى عملية الفصل هذه ثم بعد الحكم على كتب النوع الأول بالرادة . وهذا الحكم بالفردة لا يمكن أن يتم مثلا إلا بعد قراءة تلك الكتب . والمسؤال الآن : أحقا يقرأ الناقد الحالي تلك الكتب ؟ كم من قصص رعاة البقر مثلا يقرأ الناقد ؟

وكم من قصص الخيال العلمي (؟) قد قرأ ؟

أما الطريقة المقترحة فإنها تعمل علانية . إذا نحن لو استطع أن نلاحظ القراءة لدى أولئك الذين يشترون قصص رعاة البقر مثلا ، أو إذا اعتقدنا أنها لا تستحق العالوة ، فإننا نوصك من الحكم بأي شيء على تلك الكتب ، وأما إذا استمعنا فمن السهل أن نقسم تلك العادات إلى أدبية وغير أدبية على الأسس السابقة . ثم بعد ذلك إذا وجدنا أن كتابا ما لا يقرأ أبدا إلا بصورة « غير أدبية » فإنه سيكون من الواضح أن الكتاب رديء . أما إذا وجدنا أن قارئنا واحدا يقرأ بذلك الكتاب دائما ويقرؤه ويبدع قراءته ويلاحظ أي تغيير قد تحدثه في النص ، ولو لكلمة واحدة ، فإننا في هذه الحالة (رغم عدم استطاعتنا أن نرى في الكتاب ما يستحق الذكر ، ومهما كان رأي زملائنا فيه) فلاننا لأطاع إلا أن ندخله ضمن دائرة الكتب التي تستحق البحث .

هذا من حيث الفرق بين الطريقتين عند إجراء عملية التمييز الأولى : أي التي تستبعد فيها النوع الرديء خارج العاجز . ولكن الفرق الحقيقي بين الطريقتين إنما يتضح تماما عندما نتعامل مع التمييز الثانية أي عندما نفصل بين ماوسمناه داخل العاجز (الكتب الجيدة في الطريقة الحالية ، والقرارة الجيدون في الطريقة المقترحة) .

فلذا فإن الطريقة الحالية تجعل الفرق بين كتاب أو كاتب من أولئك الذين يفسحوا خارج العاجز « كادجار والاس » مثلا وبين كتاب أو كاتب من أولئك الذين استبقوا داخله مشثلا « ديكتر » مثلا ، فرقا في الدرجة فقط . فيقول الناقد مثلا : إن معكم أعمال « ديكتر » رديئة في حين أن أعمال « أدجار والاس » أربا .

بينما الطريقة المقترحة تجعل الفرق بينهما لا في الدرجة وإنما في النوع . ألا نحن هنا إذا نؤعين متعزين من الفراء نعاما .

فليس هناك دليل على أن القساري « الأدبي » يستجيب « لديكتر » مثلا ، استجابة القساري « غير الأدبي » « لأدجار والاس » .

وهكذا فحكما على فاري بأنه « غير أدبي » حكمنا عليه بأنه ليس واقعا في حالة حب مثلا ، بينما حكمنا على القساري الأدبي بأن لوفه رديء (أي أنه يقرأ كتابا رديئا قراءة أدبية) إنما هو حكمنا عليه بأنه واقع في حالة حب ، ولكن مع امرأة ديمية .

وكما أنه في حالة ما إذا أحب أساتما مهذبًا عاقلًا امرأة لا تستهينها فإننا نعيد النظر في أمرها معاولين أن نكتشف فيها - وغالبا ما نجد - شيئا لم نلاحظه من قبل ، كذلك فإننا في النظام المقترح معاولون بأن نعيد النظر في أمر الكتاب الذي امتنرناه رديئا ، إذا ملاحظنا أن هناك جمهورا من القراء أو حتى قارئنا واحدا يطبق عليه أصول القراءة الأدبية . فالأما بين لنا (بعد إعادة النظر) أن ليس في الكتاب شيء ذو قيمة فإننا سنستغنى في كل نمتير أن حب هذا القارئ لذلك الكتاب ربما كان ناشئا من بعض الارتباطات أو الأحداث السيكلوجية

المبكر . ولكن ينبغي أن نأخذ دائما في شك من ذلك ، فما أكثر ما بُليت في مثل تلك الحالة أن الكتاب كان فعلا يعوى شيئا ذا بال .

وهكذا فانه حتى اذانة كتاب كهذا - طبقا للنظام للقرع - تعتبر أمرا خطيرا ، ولا يمكن أبدا أن تعتبر نهائية . أن النظام للقرع لا يمكن أن يسمح بإخراج أدب دخل « الحاجز » مرة . (طبع بعد أن بُليت أن هناك من يقرؤه قراءة أدبية) لانه يبدأ بأمرنا أي من المرجح ، مادام الكتاب قد اعتبر جيدا بواسطة قارئ أو قراء أدباء ، أن يكون جيدا فعلا .

وهكذا فكل الدلائل انما هي دائما في غير صالح النقد المهاجمين ، وكل مايمكن أن يفعلوه . طبقا لهذا النظام - هو أن يعاولوا اقتناع القارئ بأن هذا العمل أو ذلك أقل جودة مما يتصورون .

وعلى ذلك فان احدى النتائج التي تقدمها الطريقة المقترحة ستكون اسكات هذا النموذج من النقد الذين ينظرون الى كل الاسماء الكبيرة في الأدب الإنجليزي - باستثناء خمسة أوستف نظرة الكتاب الى عهد الصباح (٥) انتراعات

يتناول المؤلف بعد ذلك الانتراعات التي يعتدل أن توجه لطريفته وهي تنطوي لما يلي :

أولا : أن الكتاب الواحد قد يقرأ بطريقتين مختلفتين . والمؤلف نفسه لاحظ ذلك ويعبر في بعض الأمثلة . وهو لهذا يكتفي بالقول بأنه ليس معنى أن كتابا جيدا يقرأ بصورة رديئة أن يكون الكتاب رديئا . وانما القول عليه في ذلك هو مدى صلاحية الكتاب لأن يقرأ قراءة جيدة . فلذا كان الكتاب مما يسمح بهذه القراءة ويمكن منها فهو كتاب جيد والا فهو كتاب رديء . على أن المؤلف يتيه هنا الى ملاحظتين : الأولى انه وإن اضطرنا الى القول في تعريف الكتاب الجيد بأنه مايرجع الى القراءة الجيدة ، فيجب أن نذكر أن تعريفنا بالكتاب الجيدة لرغما فعلا على هذه القراءة . . يجب أن نذكر أن تعريفنا بالكتاب الأدبية لا يمكن أن يقرأه كوسيلة لتشجيع الوقت مثلا . الملاحظة الثانية أن فكرة الأثر القوي الجيدة المتكافئة هي في تصورنا بالنسبة للكتاب الجيد . وعلى هذا فالأدب الجيد لا ينتظر منا أي موقف لكل العمل ، بل يجب أن نأخذ بعين الاعتبار جدية بقراءتنا للنسبة المتكافئة لها .

ثانيا : أما الانتراعات الثانية على الطريقة المقترحة فيقوم على أساس أن الدعوة الى تبني أحكامنا النقدية فعلية الطرق التي يقرأ بها الناس بدلا من الكتب ، انما هي دعوة الى ترك الأساس العلوم الى شيء لا يمكن معرفته . فلذا كان من السهل أن نقرأ الكتب ونحكم عليها ، فان من الصعب جدا أن نتبع أفرادنا الناس المكشعة لها .

وهذا الانتراعاتي وإن بدا عجيبا ، إلا انه عند التدقيق ليس كذلك . فان الحكم على القراءة يتم على مرحلتين كما سبق . فنحن أولا نضع بعض القراء خارج « الحاجز » قراء غير أدبيين » ثم بعد ذلك نفرق بين القراء الجيد والردئ للقراء الذين استيقظناهم داخل الحاجز .

في المرحلة الأولى نستفيضا الملاحظة الخارجية . وهذا أمر لا يستعني مجهودا يذكر . فعندنا نلاحظ مثلا أن الكتاب يلقى به دون أية متابعة ، عقب الفراغ من قراءته لأول مرة ، فنحن نأخذ أمام حالة قارئ « غير أدبي » وعلى العكس من ذلك اذا وجدنا لهفة وحيا دائما للكتاب والقراءة وإعادة القراءة فانا ولا شك أمام حالة أخرى مختلفة .

أما في المرحلة الثانية - عندما نستحسن أو نستقبح ذوق القراء الأدبيين ، فاننا نستشرد بتلك الاحاديث العريضة او حتى الكتابات التي عادة مايقدمها هذا النوع من القراء حول كتبهم المفصلة . وهذه الاحاديث أو الكتابات يستفك أن أولئك الذين يبحثون في الشئ عينا يسهل في وجودهم القليل ، من أولئك الذين يبحثون فيه عما ينشئ اعجابهم بتروائهم ، وهكذا فعندما نجد أن كل أو معظم الذين يمتدحون كتابا معنا ذلك

يكشون عن دوافع غير أدبية ليلوم نحو هذا الكتاب ، فاننا سيخامروا الشك فنبك حول الكتاب . وطبعنا نستقوم بقراءته ولكن بطريقة حذرة هذه المرة ، فانه لاشئ أقل إيلساها على قراءه كاتب مركزه الآن متدهور . . اذا كنا سنفرا « شلي » مثلا لتأكيد فكرة السينة السائدة عنه الآن ، فالنتيجة اسبا ستقرر رأينا سلفا . فالتا اذا لم تتق في الرجل الذي أنت ذاهب لقلته ، فإن كل شيء سيلعله أو يقوله هذا الرجل سيبدو مؤكدا لتؤكدك .

اننا لا نستطيع أن نحكم بأن كتابا ما رديء إلا اذا قراءه أولا على أنه جيد جدا . لا بد إذن من أن نغرق عقولنا من كل فكرة سائبة وننفتح أنفسنا تماما للعمل القراء . فان أي عمل يمكن أن تصيد له الإخلاء . كما انه لا يمكن لأي عمل أن ينتج إلا اذا توافتت له النية الصنعة لدى القارئ .

هذا . ولا مجال للسؤال عما اذا كان ينبغي أن نتحمل كل هذه الكتاب اذا كان العمل ظاهر القبح ، لانه لا أحد يقرأها بقرائه ، إلا اذا تصدينا لأصدار الحكم عليه . فانه سيكون من الانصاف في هذه الحالة أن نقرأه بتزاهة وعدالة .

حول النقد التقييمي

لاشك أن البعض سيهتني بمحاولة حماية الكتب الرديئة من التقييم الذي نقابل به . والواقع اني لا أستطيع مقاومة ذلك! اني لريد أن أقتع الناس بأنه لا شيء أخطر من الأحكام فيسر الشجاعة أو الزيادة . . ان الطريقة الحققة لإصلاح القارئ لتأخير تحقير الأعمال التي يفسلونها ، وانما بتعليمهم كيف يستمتعون بشيء أحسن .

وهكذا فان الروح العامة للنظام الذي اقترحت تصمد من فكرتنا عن النقد التقييمي ، وبخاصة ادانته أو أحكامه بالقياس على الأعمال الأدبية .

أن النقاد التقييميين ليسوا وحدهم الجديرين بهذه التسمية وأن كان الاشتقاق القوي يفهمهم بها . بل أن النقد العليقي كما يوضح « أرنولد » هو مايرجع لنا العمل الأدبي كما هو في الواقع . دون إصدار أحكام . . وأنه لاس أكثر أهمية أن نذكر بقلة أي نوع من الشعراء كان « هور » . بلاء من أي غير الناس الى أية درجة ينبغي أن يعبوا أمثال « هور » من الشعراء .

لقد كانت الفكرة القديمة أن النقد التقييمي يعين المؤلفين . . ثم عدل من ذلك بعد حين . وأصبح الآن هذا النقد يتغير للفائدة التي يقرئها انه يقدمها للقارئ . فهل هذا يقدم هذا النوع من النقد فائدة ما للقارئ ؟ هل يساعد هذا التقييم على زيادة وصيانة وإحالة الأوقات التي يقرأ فيها القارئ الجيد عملا جيدا ، وبالتالي تكون قيمة الأدب قيمة بالفضل ؟ يسوق هذا السؤال لي سؤال لم أجربه على نفسي الا انشد بضع ستين . وهو : هل أستطيع أن أجزم بأن أي نقد تقييمي قد ساعدني مرة على فهم أو تقدير أي عمل أو جزء من عمل أدبي عظيم ؟

من المؤسف انني عندما افكر فيما ساعدني على ذلك فعلا ، اجنبي اصل التي نتيجة غير متوقعة . . ان النقاد التقييميين يأتون لي ذل الفائلة ، بينما يأتي لي الققة تلك الطائفة الجافة أو القلة : الشارون وأصحاب العاجج ونفساها التي والشراح فمن المواضيع التي كنت مدينا لؤلؤه أكثر من أية طائفة أخرى .

ثم تأتي في المرتبة الثانية تلك الطائفة الحنقرة (١) طيفوقروحي الإيب ، أولئك الذين ساعدوني على معرفة الأعمال الأدبية - وشرحوها لي العاجات التي قصدت تلك الأعمال الى لبيتها ، وما اقترحتني في قراءتها ، وكيف انه ينبغي أن أصبح نفسي موضع أولئك الذين خطوبوا هذه الأعمال .

وبأي في المرتبة الثالثة النقاد الملاحظون الذين دلهسوني بمحاسنتهم في من معيتي الى قراءة كتابهم الفيلسوف .

أما أولئك الذين يصون اعظم النقد من أمثال ارسفوردريدن ولينسج وكولريدي وبرادلي . . الخ فإن المؤلف لا يعتد بهم

ساعده ابدأ على تطوير تلوقة ولو لبيت واحد من التمس !
 حقا ان هؤلاء النقاد تعليقات ثلاثة مستوية . ولكننا لانريد
 قيمتها ولا نستمتع بها الا بعد ان نكون قد قمنا فعلا بقراءة
 الأعمال التي يعلقون عليها . فالمصنعة أننا محتاجون تنسبا
 للوقوف لنستمتع بالنقاد ، بدلا من ان نحتاج لنقاد لنستمتع
 بالآلاف .

ان تعليق « برونتيس » مثلا : « ان حيك اونيني هو حيك
 لنسك » انما هو فعلا ملاحظة ثالثة فلة . ولكننا لا نعلم ذلك
 الا اذا كنا قد قرأنا « موتيه » فعلا ، وراينا ان « برونتيس »
 بملاحظة هذه انما يشير بأصبعه الى أحد عناصر النقص في
 « موتيني » .

حقا ان هؤلاء النقاد احيانا يصحسون اهتمامنا لبعض العناصر
 او نوجيها اهتماما زائدا لبعضها الآخر خلال قراءة السابفة
 وبالتالي فانهم يطورون قراءنا الفيلة . ولكن هذا لا يحدث
 عادة لقارئي ناضج متفنن ، والناصبه لكتاب يحبه ويقل به
 طول حياته . كما اذا كان هذا القارئ من القلة اللى درجة انه
 يقلل يقرأ مثل هذا العمل على تلك الصورة المخاطلة كل هذه
 السنين ، فانه من المحتمل جدا ان يستمر على ما هو عليه مهما
 علق النقاد .

ان سارحا جيدا او مؤرخا أدبيا أجدى بكثير في تصحيح
 مناجنا .

ولكن ليس معنى هذا ان تعليقات هؤلاء النقاد دعيمة القيمة
 تماما . فنحن كمثقفين نحب ان نلطف وننصير عن خبراتنا
 الأدبية (ولا شك ان تعليقات هذا النوع من النقاد ستساعدنا
 على ذلك) . كما اننا - كشر - نحب ان نعرف كيف يستجيب
 الآخرون ، وبخاصة اصحاب العقول المتنازعة منهم لا نستمتع
 به نحن .

النقاد الاخلاقيون

اما بالنسبة لما يمكن ان نطلق عليه « مدرسة المراقبين »
 من النقاد ، اولئك الذين لا يرون في النقد اذ واجب للخدمة
 الاجتماعية والعقلية ، فمن الصعب ان نقيدها اسبقا . فذبة
 مشتركة يمكن في سلوكها ان نأخذ ما اذا كانت حياة المؤسسة
 تساعد القراءة الجيدة او تعرقلها .

حقا ان هؤلاء النقاد يمتدحون لكي يرقوا القيراث الأدبية
 التي يعتقدون انها جيدة . ولكن ليس هناك شيء جيد الا اذا
 نمت تماما مع فكرتهم عن الحياة الجيدة - أي انه لكي نقبل
 تقدم لابد وان نقبل اولا تصوره للحياة الجيدة . وبعبارة
 أخرى : لكي نحب بهم نقاد يجب ان نحبهم اولا حكماء
 وطبعيا ان نستطيع ان نحبهم حكماء اذا عرفنا
 حكمهم . على جهات الاختصاصي ، أي على اللغاة وعلماء
 النفس والأخلاق ورجال الدين .. الخ !

في هذا الاتجاه في النقد شيء كله ، لأنه اذا اتضح ان فلسفة
 هؤلاء النقاد في الحياة خاطئة فعني هذا أنهم يحاولون دون
 اتصال كبير من خيار التردد بكثير من الكتب الجيدة .
 اما اذا اتضح انها صحيحة ، فانها ستحول دون تحقق أول
 متطلبات العمل الفني وهو التزام الحيدة كامله ، والاستسلام
 له . فانه لا يمكن ان تصالح بهذه الفلسفة سلبا لم تستسلم
 لا تقرأ .

وهكذا فان ثلاثة تلكه التقييمي بصفة عامة مشكوك فيها .
 وانه من المزم كل من يطلع على اجابات طلبة « الانتياز » في
 جامعات إنجلترا ان يلاحظ كيف ان هؤلاء الطلبة لا يعرفون أعمال
 الأدباء الاصلية بل قد ما يعرفون آراء النقاد حولها . وهكذا فاننا
 نصمم يوما بعد يوم من الاستجابة الفردية المباشرة للأعمال
 الأدبية - وفي هذا من التهديد لثقلنا ما هو أخفى بكثير
 من تلك الأشياء التي يحاول « المراقبون » من النقاد حمايتها
 منها .

ان هذه النخبة النقدية قد أصبحت أمرا طغييرا يجب
 معالجته . وكذا كل القتل يقول : التفتحة أم القوم ، فاني

اعتقد أننا يمكن ان نجني الكثير اذا اسكنا عن كتابة النقد
 التقييمي وعن قراءته لمدة عشرين سنة مثلا !

خاتمة : وظيفة الأدب ؟

يشير المؤلف هنا الى انه قد رفض ان يقيم الأدب على اساس
 انه يزودنا بالعاطفة من الحياة ، او كوسيلة للتفاحة . وهو
 يعتقد ان الأدب كعمل فني يجب ان يقيم في حدود .

أ - كشيء ممول « المصنوع » تقريبا .
 ب - كشيء مصنوع « الشكل » تقريبا .
 فهو كشيء ممول يحكي لنا قصة أو يعبر عن انفعال .. الخ
 وهو كشيء مصنوع بشكل « بجالة السمي » ، وبالتالي
 والمقابلة بين جسرته وتابعها في وحدة واتساق شيئا قد
 صنع بطريقة تيمت فيها الرضى والارتياح .

هاتان الخاصتان اللتان يمتثل بهما الأدب كعمل فني ، يمكن
 الفصل بينهما تقريبا فقط ، ولا يتسنى وجود أحدهما منفردة
 عن الأخرى . وبإلاحد انه كلما كان العمل الأدبي أكثر جودة
 كلما بدا الفصل « التفريق » بينهما أمرا شافا .

ورغم ان الخبرة التي نتصل عليها من العمل الأدبي كشيء
 مصنوع انما هي نوع من السرد عليه ، فالتسا لا نستطيع ان
 نكتفى بالقول بان شكل هذا الشيء المصنوع يمنعنا السرد ،
 لأن كلمة « سرور » هذه كلمة عامة تنتج عن أشياء كثيرة
 متباينة كلى التباين . كما اننا يجب ان نلاحظ ان كلمة
 « شكل » انما تستعمل بصورة مجازية فقط بالنسبة لثقلون
 التي تتعاطل اجزائها الواحد وراء الآخر كالادب والوسيطي
 للاستماع بشكل الشيء المصنوع هنا أمر مختلف تماما عن
 الاستماع بشكل منزل أو تمثال مثلا .

ان اجزاء الشيء الأدبي المصنوع انما هي أشياء نلعلها نحن
 عندما نستغرق في التفاصيل والكمالات متغيرة ، طبقا لنظما
 وحسبما توفيت بعينها الشاعري (V) وهذا أمر أشبه بالشاركة
 في رفض سياسي أو القيام بتعريفات رياضية تحت اشراف
 أخلاقي . فقلنا نحن هذا الموضوع استادا فان التفرعات
 والخرجات ، الإثبات ، والإعراج ، سهولة بعض المقاطع وصعوبة
 بعضها الأخر .. كل ذلك سياتي بالفصيح عندما تكون في
 حاجة اليه وستأخذنا الدفعة في النهاية ، فلنمنا نحن
 باننا قد شبعنا وابتات لم تكن على وعي بها قبل تحقق هذا
 الاتساع . اننا سنتنهي ونحن متعبون بالقد الضروري فقط ،
 وعن الصورة الصحيحة ، فدرجة أننا لو تولفنا قبل او بعد
 ذلك لمصلحة او على صورة أخرى لهذا ذلك أمرا لا يقال .

وعندما ننظر الى الدور .. الى العملية التي قرأنا منها
 فلننا ستلاحظ أننا كنا متعبين خلال تقييم نموذجي لأوجه
 نشاط كانت طبيعتنا تضع شوقا إليها .

فالسرور الذي نحصه هنا لا يتبع من شيء وراء الشيء
 « المصنوع » . انه هنا وفي هذه اللحظة فقط . أي انه محلي
 ومؤقت .

... ان الإسترخاء الذي نحسه بعد الانتهاء من قراءة عمل
 أدبي عظيم ، والتمتع الخفيف المتعذب ، ولتناهي القلق الذي
 كنا نشعره من قبل .. كل ذلك يعان هما قد الجفءة فعلا .
 فالقائمة مصورة فيما قد حدث أثناء القراءة لا في نتائج نائية
 غير مضمونة (أي كالتفوي او الفلسفة او التلخيص على الحياة
 ... الخ .

ولكن كمية الأدب لا تتغير في انه شيء مصنوع . (شكل)
 ففصب ، بل ان هذا الأخير انما يتكون من مجموع اهتماماتنا
 المتنازعة بالعمل الأدبي « كشيء ممول » (مضمون) فعما هي قيمة
 هذا الشيء القول ؟

ان غاية ما وصلت اليه كصواب لهذا السؤال حتى الآن هو
 أننا نبحث دائما عما ينبغي وجودنا . اننا نريد ان نكون أكثر
 من أنفسنا . ان كنا منا يرى العالم من وجهة نظر معيشة
 ويبدو له العالم في صورة خاصة به . وكما أننا نعتبسر ان

الانتاج لهذا التصور الغامض ، على المستوي المحلي غريب من الصنة « أي إننا في هذه الحالة مستخدمون مثلاً ان قصصيان السكة الحديدية نأخذ في الحبس كلما بدت المسافة » كذلك فمن تريد أن تنفخ في هذا الضخام على المستويات العليا ايضاً .

اننا لا نريد ان نكتلي بنفوسنا فقط . وانما نريد ان نرى بعيون الآخرين ، ونكتيل ببخيلاتهم ، ونشعر بقلوبهم . اننا نريد نوافذ أخرى نطل بها على هذا العالم .. والكتب « كتلي ملول » انما هو سلسلة من النوافذ او حتى الابواب التي نخرج بها من نفوسنا وندخل في نفوس الآخرين . ان الدافع الابتدائي لكل منا هو الاحتفاظ بذاته وتمييزها ، اما الدافع الثانوي فهو الادغام خارج الذات ، وتصحيح نظراتها الضيقة ، والخروج بها من عزلتها ... ونحن نحاول تحقيق هذا بامور كثيرة : بالصحب والفضيلة وبتتبع الصرفة ، وباستقبال الفنون . ومن الواضح ان هذه العملية يمكن ان توصف بانها تنمية لذات ، او انماء مؤلف لها . وهذا يذكرنا بتناقض قديم معروف : « ان من يخلق حياته (من اجل) سوف يهلكها » (١)

وهكذا فنحن ندخل في معتقدات الآخرين ولو بامتدنا انها غير صحيحة ، وفي التعللاتهم ولو باعتدنا انها غير كريمة . وفي خيالاتهم ولو بعزلتها « واقعية المضمون » . اننا نحسنا تصبح هذه النفوس الأخرى ، ليس فقط ولا أساساً لتعرف الى نوع من الناس هم ، وانما كثرى ما يرون ... تحتل مقدمهم على المسرح الكبير . لفترة من الزمن ، ونستعمل نظراتهم نرى من خلالها كيف يسرحون ويلغون ويحبون .. ومن هنا لم نر داعيت ان تنفخ في اذن كل المتواج العالم للقصيدة كان مزاج الشاعر الطيفي او انه قد تغلبه ، فان لهم فلف هو قدرته على ان يجعلنا نعيشه .

هذه على ما اعتقد هي القيمة المعنوية للادب « كتلي ملول » (مضمون) .. انه يتبع لنا حيراتنا لوجودهم ، ويحملهم الغراب ليست في الاخلاق اهم من حيرتنا الشخصية . وتلكها جمهاً جذيرة بالانتنا .

ان اولئك الذين قلوا قراء حقيقيين طوال حياتهم بادوا ما يبتينون الاستعداد الهائل لوجودهم ، وما يدبون به لتؤلفس .. انهم يصنعون فقط عندما يتحدون ال صدق من القراء « غير الادباء » حيث يكتشفون انه يعيش في عالم غاية في المسألة ... ان الانسان الذي يرضي الا لا يكون شيئاً اكثر من نفسه انما يعيش في سجن ... ان عيني ليست كافية بالنسبة الي ، ولهذا فاني سارى خلال عيون الآخرين ، وان عالم الواقع - من خلال عيون الآخرين - غير كاف ايضاً . ولهذا فاني سارى ما اخترعه الاخرون ، بل اني لاصح بان عيون البشرية كلها لا تكفيني .. انني اشعر بالأسف لان الحيوانات لا تستطيع ان تؤلف كتباً ! كم كان بسعدي ان اعرف الانطباعات المختلفة على وجه اللار او النحلة مثلاً !

ان الخبرة الادبية فضلاً عن انها ندوى هذا الجرح - جرح العزلة والفساد - فانها - على عكس كثير من الخبرات الاخرى - لا تنقذ على ميسرة استغلالنا الذاتي .. انني بقراءة الادب العظيم اصبح اشد دجل ومع هذا ابقي انا .. وكسفاً للليل في القصيدة الغريبة ، فاني ادى بالوف العيون ، ولكنني انا الذي يرى ... هنا ، كما في الحب ، كما في العبادة ، كما في العمل الخلق ، كما في الصرفة .. انا انطلي حدود نفسي ، ومع ذلك فانا اكثر تحقيقاً لنفسي من اني ولدت آخر .

هوامش المقال

١ - هنالك نوع آخر يطلق عليه « بناء التصور الرضي » . وفيه يفر الرضي الى نفسه كلما سحت له الفرصة ليستغرق في أحد احلام اليقظة ، الذي يعتبر بالنسبة له مصدر السوء

الوحيد في حياته ، ومع ذلك فهو لا يحاول ابداً ان ينظ ايسة خطوة عملية لتحقيقه .

٢ - بروي « ترولوب » في ترجمته لحياته كيف كان يطور رواياته . ومن طريقة عرضه يتضح انها كانت في الاصل من قبيل ما يطلق عليه المؤلف « بناء التصور الاناني » .

٣ - علاقة مع وبغية العرض ايضاً الا ان الأخيرة لا تعنيا كثيراً في النقاش التال .

٤ - البروفيسور « توكين » هو أستاذ الادب واللغة الانجليزية بجامعة اكسفورد حتى سنة ١٩٥٩ . ومن اشهر مؤلفاته The Fellowship of the Ring (وهو نوع من قصص القصصيات) في ثلاثة اجزاء . وهو محل إعجاب المثقفين الانجليز والفرنسيين .

٥ - كان « وردزورث » اول من هاجم ما يطلق عليه : Poetic Diction ومن قبله كان الشعراء مثلاً يستعملون eler بدلاً من ever ، oft بدلاً من often الخ . كما كانوا يطلقون على المرأة مثلاً كلمة Nymph : حورية الخ .

٦ - يذكر المؤلف انه كان ولا يزال من قراء هذا النوع من القصص ، وانه عاين مرة ذكر النقاش فيها شيئاً في هذا المجال الا وكشفوا عن جهل شنيع . وهذا ربما نابع من عدم قراءتهم لا يتقنون .

٧ - ان احد عيوب القصيدة المرفقة في الاشارة ان المضمون فيها يدفعنا الى ان نقرا معنى القصص بصورة أسرع مما اراد القصص .

٨ - احد قصص الانجيل على لسان السيد « المسيح » وعيارة (من اجل) واردة في النص العربي . وليست في الكتاب . والنص كما في النسخة العربية من الانجيل هو : « ان من اذعان ان يخلص نفسه يهلكها ، ومن يهلك نفسه من اجل يخلصها » (٢٥ آية) . الانجيل السادس عشر : انجيل متى . من الواضح ان المؤلف يشير الى الكلاب عادة يؤلف ان سبول أو تبرز على عهد المصاييح أو بجوارها .



ديوان المزرد ابن ضرار الغطفاني

تحقق : خليل إبراهيم العطية
نقد : الدكتور حسين نصار

أخوة ثلاثة .. عاشوا في أواخر العصر العجمي والجاهلي وأوائل
الاسلام ، وكلهم قال الشعر . كان أكبرهم يسمى يزيد ، وأوسطهم
معتلا ، وأصغرهم جزء ، وأبوهم ضرار ، من بني ثعلبة بن مسند

ولقب الأكبر مزردا حين قال يصف زينة :
لجاء بها مسفرد ذات أسرة تكاد عليها ربة البيت كمد
نقلت : زودها مبد فأنسى لحدود المرات في السنين يزد
فلقب إلى من سماه « عبيدا » أن يتلوه هذه الزينة ووصف
نفسه أنه يبر النبوغ الذين أسقطت السئون استنهم فيلهم
الزبد .

ولقب معتل الشماخ . أما جزء ، الذي كان القلم شعرا ،
فلا تعرف لقبه له .

وكثر شعر الشماخ الجيد ، فبنى به المؤرخون والتفاد
والرواة . وكان ديوانه أول ما طبع للاخوة ، فلم على طبعه
وشرحه الشيخ أحمد بن الأثير الشنطي ، في طبعة
السادة ، في سنة ١٢٢٧ هـ . ونشر المستشرق براء
فيسنيدته في وصف القوس ، في مجلة WZKM ، العدد
٢٢ ، الصفحات ٧٤ - ١٠٨ . ونشر جابر Geyer إحدى
أجزاءه .

ولم يلق شعر مزرد ما لقي شعر أخيه من فانية ، فلم تكثر
روايته ، وقل الاستشهاد به . ولم يشر القدماء إلى جمع هذا
الشعر في ديوان ، بل كان القدم من فعل ذلك حاجي خليفة في
كشف القتون ١ : ٨١٤ .

ثم نشر الأب أنستاس ماري الكرملي ، في تحقيق ، في سنة
١٩٠٨ م ، على مخطوط يضم شعر مزرد ، بين عدة كتب أخرى ،
فاستراه . وبعد وفاة الأب ، انتقل الديوان إلى مكتبة المتحف
العراقي ، ووضع تحت رقم ١٢٩٤ . وعلى هذه النسخة ، استند
السيد خليل إبراهيم العطية في تحقيق الديوان ، ونشره في
مطبعة أسد في بغداد ، في سنة ١٩٦٢ م .
ووصف الحق المخطوط ، فبان أن ديوان مزرد يبدأ بالورقة
٩٢ وينتهي بالورقة ١٢٩ . ولما كان الكتاب السابق عليه في
المخطوط ينتهي بالورقة ٧٦ ، استنتج الحق أن الديوان يقف
من أوله ١٧ ورقة .

ولما الحق إلى الحساب ، فوجد أن كل صفحة من الديوان
تتضمن على ١٢ سطرا ، وأن مسطرتة ٢٠٠ ب ١٦ سم ، وأن

الأوراق الأولى كانت الورقة منها تسع لأربعة أبيات مع
شرحها .

وطبق ذلك الإحصاء على المصاحفة العادية التي تتألف من
٢٢ بيتا ، وأصافها إلى الديوان ، وقال عنها : « لا يمكن أن
ينظر الشك في أنها كانت في عداد الأوراق المفلوذة » .
فخلص إلى أنه « إذا صح هذا الافتراض تكون وجدنا شعر
ورقات منه » .

ووصف النسخة الشيخ محمد رضا الشيباني ، الذي قدم
للدیوان ، فقال : « والنسخة - على شلوح أوراق منها - نسخة
ممتازة بجودة خطها ودقة ضبطها . ومن مميزات الضال سند
روايتها أو شرحها أو تصحيحها بعض أمة الأدب واللفظ .. »
ولكن الحق أصاف إلى ذلك القول احتساراً ، حين قال :
« والنسخة على نمطية خطها وضبطها لا تخلو من تصحيف
أو سوء ، رغم معارضة الغطفاني لها بأصل صححه ابن الصار »
وتعمر الحق للعلماء الذين اتصلوا بالديوان ، وكانت لهم
أثر في النسخة التي نشر عليها ، فقال : « جاء في الورقة
١٢٨ منها : .

كان في الأصل ما هذا صورته : نسخت هذا الديوان من
نسخة بخط الشيخ أبي الحسن علي بن محمد بن ريثان - أدام
الله عزه - وفي آخرها بخطه أيضا : وجدت رواية يعقوب بن
السكيت على سبالة الشعر ، ويقل لعاب بشء من التفسير ،
وأكثره يأتي به لفظا بلفظ . فالتب من رواية يعقوب ما أمكن
موضع الأبيات ، وتركت ما لم يكن .

والفهوم من ذلك أن النسخة التي بين أيدينا تشمل رواية
أبي السكيت وغيره إلى جانب تفسير السكيت ، وأن ما ذهب إليه
لويس شيخو وكثير بروكلمان من أنها برواية ابن السكيت وحده
ليس صحيحا تماما .

وختتم بأن قال : « وعلى هذا فتمسختنا تعوى شعر المزيد ،
بروايتي أبي عمرو يعقوب كليهما .. » .
وبالمثل من الجهد القريب الذي بذله الحق في هذه المسألة
لا زالت صورتها غير جلية .

فالواقع من الصارة السابقة وما جاء في آخر المخطوط
أن كتابه هو العالم القوي الحسن بن محمد الصنعاني (٥٧٧
- ٦٥٠) . وقد أخذ في نسخته على أصل بخط علي بن محمد
ابن ريثان (٢٠٠ - ٢٤٠) .

ثم عارضه على أصل بخط علي بن عبد الرحيم المعروف بابن العصار ، وفرغ من ذلك في تاريخ حده الرجل ، فقال : « بلغ المرواسي حاصل صحبة ابن العصار وسميه بخطه » وكتب التكملة إلى حرم الله تعالى الحسن بن محمد . في ذي الحجة من شهر سنة تسع وأربعين وست مئة .

ويتضح من الصبرات أيضا أن ابن دينار ذكر أنه وجد أمامه روائعين مشروحين من شعر مزرد . أولاهما رواية أحمد بن يحيى المعروف بشلب (٢٠٠ - ٢٩١) ، وعنى بتفسير الشعر لفظا فلفظا ، وإن أخل بشيء منه . والثانية رواية يعقوب بن إسحاق السكيت (١٨٦ - ٢٤٤) الذي لم يستغنى الشعر شرحا ، وإنما شرح أجزاء منه بعد أجزاء .

وواضح من عبارته ابن دينار أنه أورد رواية لشلب وشرحه برمتها . أما شرح ابن السكيت فأورد منه « ما أمكن » فقط . فلا يلهم الله « أي النسخة التي بين أيدينا تشمل رواية ابن السكيت » بل أجزاء منها .

والدليل على ذلك - إلى جانب قول ابن دينار - مجاهد من هذه الرواية - فيما أرجح - في المصادر الأخرى دون أن يكونه ذكر في الديوان الذي بين أيدينا .

قال البكري في معجم ما استمعهم من ٣٢٠ : « ذات التناخير .. أرض بين الكوفة وبلاد طغان ، قاله يعقوب ، واتشكرو : لما نمت حتى صباح بيني وبينهم »

بلاط التناخير - المصدي والمواز »

والبيت خلو من كل تعليق في الديوان ٥٥ .
وقال البكري في ٦٩٩ : « ذبالة » ينتج أوله : قنة من فتن الحرة » لبني ثعلبة بن عمرو بن ذبيان ، ولأشجع ، بن نخل وبين خبير ، تثنى حليفا وإيمارا ، وهي بينهما : وحليف جبل لبني ثعلبة وأشجع أيضا ، وإخبار : قنة لهم . قال مزرد :

« لا أن سلمي مشرول يذبلها غنول تراعي شادنا غير تروم (١)
وجميع ما ذكرته متحول من خط يعقوب بن السكيت . ولم يرد في الديوان من ٢٢ من كل هذا الشرح غير عبارة قصيرة : قال : « وروى : بذبالة » وهي من الحرة » بين نخل وبين خبير » وقال البكري في ١٢٨١ : « موصل » . قال يعقوب هو هو »
قال لبني ثعلبة بن عمرو بن ذبيان ، وهي بينهما : وحليف جبل لبني ثعلبة وأشجع أيضا ، وإخبار : قنة لهم . قال مزرد :

تردد سلمي حول وادي موصل تردد أم الطفل شل وحيدها وتسكن من زعمان أرضا مذبة (٢) التي قرن طيها حامدا مستزبدا
وغيره طي : أبقرب بيلاد أبي بكر بن كلاب ، من أسافل وادي التشنق ، والتشنق : من أبال الحمى العليا . وزعمان واد يقع في الرقة لبني فزارة . قاله كله يعقوب ، ولا شيء من ذلك الشرح في الديوان ٥٦ .
وقال البكري في ١٢٢٢ : « قال ابن السكيت : النقاء : هي خلف المدينة وأشد لزود »

الكفتماني ربما بهد مآلات على مخرم النقام من حرفه ثم ولم يرد اسمهم في الديوان ٣٠ .

وجاء في اللسان « مادة ولد » : « قال ابن السكيت في قول مزرد التلطي :

لبرأت من شتم الرجال بخرقة إلى الله هي ، لا يتأذى وليدها قال : هذا مثل خبره ، معناه أي لا أرجع ولا أكلم فيها كما لا يكلم الوليد في الشيء الذي يغضب له فيه القتل » . واقتصر في الديوان ٥٧ على شرح شلب .
وأورد البكري أبيتا مفسرتين في السكيت من المفصلة المفردة في الديوان ، التي لا يشك المحقق في كونها فيه قبل شعاع الأوراق التي ضاعت منه . ولكن المحقق لم يابه لهذا الشرح ،

(١) سلمي حوالة تطلعت بذبالة لتراقب أبها الوحيد ورماء .

(٢) المدينة : الأرض الطبية البعيدة من الماء والوقم . حامدا مستزبدا : يحدها من طلبة زيادة الخير منها .

واقفله حين أورد القصيدة (الديوان ٧٥) ، وكان ينبغي عليه أن يورده ، ليتفق عمله مع اعتقاده أن الديوان يشمل رواية ابن السكيت .

قال البكري في ٢١٥ : « قال يعقوب : أير : جبل بني القادر بن مرة . وأشد لزود بن ضرار »

فأية بكثير حمار ابن واقع راك باير فاشناني من عتاة (١) قال : وعتاة : عصابة أسفل من أير لبني مرة .

وقال البكري في ٣٩٩ : « سوقة بلال » . قرب محسب معلوم ، بأسفل ذي قوارح ، وذو قروح : واد لبني ثعلبة ، بين الخشبة وبين حرة الفلج . وذكر ذلك يعقوب ، وأشد لزود : سوقة بلبال إلى فرجانهما

فلو القصص أبتكني لسلي ماعدي الفرجاب : ثنأا ومطالع في جبال الصامدة ، وأحدتها فرجة . وذو الفصن : غدير من لحد حرة النار ، مقابل الصامدة . والصامدة : قنار تعمل طويلة حتى تتحد من صلب حرة النار مشرفة ، حتى تنقطع إلى وادي نخل . قال ذلك كله يعقوب ، ونقلت من خطه .

وقال البكري في ٨٤٠ : « قال يعقوب : الصلعة : أرض لبني عبد الله بن طغان ، ولبني فزارة ، بين النقرة والعاجر ، تطؤها طريق الحاج الجادة إلى مكة . وأشد لزود :

ناره لبحر فامد ومعوزة حريين بالصلعة أو بالأسود (٢) وقال في ١٠٩١ : « قال يعقوب : فيقة : قليب لبني ثعلبة حدة التواتر ، والتواتر : قنار باغي وادي المياه ، ووادي المياه : لهم ولأشجع ، وأشد لزود :

فل بحاء السلي مسابة لاوطها من غبة فالنداد نخل : والنداد : رواب في أرض جهاد ، بين رحهران وبين الخشبة ، لبني ثعلبة بن محمد بن ذبيان أيضا » .

وقال في ١٢١٠ : « قال يعقوب : نصع : جبل أحمر بأسفل الحجاز ، مطلى على الفود ، من يسار ينبع ، لعجينة . فقال مزرد :

أباه والفرق في قبيلة دارهم يتبع فرسوى من وادالمرايد قال : ورفسوى : جبل لعجينة ، بين ينبع والحوراء . والحوراء : قرية من فرسوى البحر ، ترافها السخن من مصر . ونصع : وادي علي بن أبي طالب رضي الله عنه ، ورفسوى : قنار حجاز ، وبطنها غور ، يفترقه ساحل البحر ، والزايد : عيون فيها نخل قرشي وبني ثعلبة بأسفل جراجر ، وهو واد لعجينة . نقلت جميع ذلك من خط يعقوب » .

كذلك أحمل المحقق تفسير الأبيات الأخرى التي ألحها بالديوان ، وألحها من البكري الذي أوردتها مفسرة عن ابن السكيت . قال البكري في ١٢٢٢ : « قال مزرد :

لعب مع الركب أن يستقروا وحلت بجبني ضرور فالشيل قال يعقوب : ضرور : واد قريب من المدينة . والشيل : جبل وراه على موطنه الطريق » . وانظر الديوان ٨١ .

كل ذلك يبين لنا مقدار ما تركه راوي الديوان من شرح ابن السكيت ، وإن النسخة العالية لا تشمل كل ما ذكره ذلك الصائم في شعر مزرد .

أما تصريح المحقق بأن النسخة تحوي رواية أبي عمرو التميمي أيضا ، فتصريح لا داعي له . فقد أخذ فطب وإن السكيت كلامه روايته ، ودونها . فذكرها يغني عن ذكره .

وحاول المحقق أن يتتبع شعر مزرد في المصادر الأخرى ليعتد عليه في تحقيق شعر الديوان ، وليضيف إليه ما سقط منه . واعتاننا قائمة بالمصادر التي رجع إليها .

ولكني اختلف معه في شيء يتعلق بها ، وأرى أنه يجب أن

(١) السخن وادع . الكثير : العصار الفليف . الشكي : سبك .

(٢) حرب : مسلوب .

يعرض على القراء والدارسين، بعض مصادره طبع أكثر من مرة فأهمل الحق الطبعات الحديثة ورجع إلى القديمة دون سبب . مثال ذلك الاشتقاق لابن دريد ، وأصلاح التنقيح لابن السكيت والبيان والتبيين للجاحظ ، والجوهر له ، والعقد القوي لابن عبد ربه ، وغيرها . قد يجب ذلك في بعض الكتب ، التي أعمل لتخفيف في تحفيظها ، فهي للطلبة القديمة مزايها وفصلها . ولكن تعميم ذلك العمل في القاء لا في هذه الطبعات الحديثة من جهد زائد عما كان في الطبعات القديمة ، منها فضلا بوجوب الرجوع إليها . وقد كان لذلك العمل آثاره . كانت بعض الطبعات القديمة بدون فهرس ، فالتفت الحق بعض ما في هذه الكتب من شعر مزدود ، فقد روى الجاحظ في الحيوان ١ : ١٧٦ له :

نحاتت كفاي المير لم تحل عاجة
ولا حاجة منها تلوح على وشم (١)
وأورد ابن الكرم البيت مرتين في اللسان ، في جوج وعوج ونسبه إلى أبي خراش الهذلي .
وزاد له الجاحظ في الحيوان ٥ : ٦٣ والبغلاء ٢٢٤ :
فأمر ناري وهي شقره أوقدت
بها نسر ، للبيون النواظر
وقال الجاحظ في الحيوان ٥ : ٢٦ : « أشد الأصمى
أزد من فرار » في تشبيه الجرح في حلق الأيل بجمان الزباب (الفار) . فقال في وصف فيهد له سقاء ، فوصف جرحه :
فلقت له ! اشرب لو وجدت بهاراً
طوال الذي من مفرات غشاجر
ولكننا ساددت ذودا متجسجة
لظك يائي للفسرى . غشاجر
فأمرى له الكفمين وأشد حلقه
يسجر كاتاج الزباب الزباب (٢)

ووافق ابن تقيية في المعاني الكبير ٦٥٦ الجاحظ على هذه النسخة . ولكن ابن السجري خالفها في حبابته ٦٨٥ فكتب الشعر إلى جيبه الأصمى .
وأهمل الحق أيضا ما أورده صاحب اللسان وزاد إلى الشاعر . جاء في مادة صبح :
« المصع والصباح من الأبل : التي تصبح في ميركا لا أرض حتى يرتفع النهار ، وهو مما يستحب من الإبل وذلك لكونها وسعها » قال مزدود :
سرت له بالسيف كرماء مصعها
نشت عليها النار لمي مقير (٣)
وفي مادة عير : « يقال : عير الرق على أليابه : إذا غضب به وقر » كما يسجر الرجل يتوبه على رأسه .
قال مزدود من فرار أخو الشعاع :
إذا لا يزال ياسسا لصابه
بالطوائن عاجبوا أليابه

وفي مادة قمع : « القمعان : الحمى الساعية تقطع الأعراس » قال مزدود أخو الشعاع :
إذا ذكرت سلمى على النأي عاذني
تلجى تقميصا من الورود مرمود (٤)
وأورد البغدادي في خزائن الأدب ١ : ١٥٢ الأبيات التالية :
لمصرى ، لأن أمي يزيد بن نهشل
حسبا جئت فسقى عليه الروائع
لقد كان ممن يسط الكلب بالندى
إذا سن بالخير الأكف الشمسحاح

- (١) العاجة : السوار . والحاجة : حرة نصبة .
(٢) البهادر : البوق الطويلة . والخامير : البوق المريرة .
المير : والندود : الحانة من النوق . والبايج : ما بين الكاهل إلى الظهر . والزناير : الصعيرة .
(٣) الكوماء : الناقة الطويلة السنام . والمقير : الذبيحة .
(٤) الورود : الحمى . مرمود : هام .

فبعث أيدى ذو الضمينة شغفة
وشد في الطرف الميرون الكواشج
ذكرت الذي مات السدى عند ميوته
بمجانبة إذ صالح العيش طالح
إذا أرق أفنى من الليسل ما مضى
نطى به تنى من الليسل واجب
ليبك غزل غزل تصبوة
ومغيت مما تطرح الطوالج
سقى جدا أس مسودة ثاويسا
من الدلو والجزءا غداد والانسج
عرا مد عاجف الشرى من نسيابه
بمصمما تدوى كبد تمشى المشالج

وعلى عليها بقوله : « نسب النطس هذه الأبيات في شرح أبيات الكتاب - وتيمه ابن هشام - لبيد الصعابي . وحكي الزمخشري أنها أزد أخى الشعاع . وقال ابن السرياني : هي لعلات بن فرار النهشلي يرى يزيد بن نهشل . وقال النيلي : أنها لفرار النهشلي . وذكر البجلي أنها لعلات بن نهشل النهشلي . وقيل : هي لمهل . والصواب أنها لنهشل بن جري . كما في شرح أبيات الكتاب لابن خلف ، وكذا في شرح أبيات الإفصاح . والله اعلم » .
وأهمل المؤلف ردا عن عمر بن الخطاب ، الذي ورد في أكثر مراجعه ، ويتنازع الأخوة الثلاثة جميعا :

جزى الله خيرا من أمير ، وساركت
بد الله في ذاك الأديسم المصورق
لمن يسبح أو يركب جناسا لامة
ليذكر ما حاولت بالأس يسبق
نضبت أمورا لم يبادرت بمصدها
براق في أكصافها لم تلتمس سبق
وما كنت أحتج أن تكون وفياله
تلكى سترى أزرع العين مطروق (١)

ولاحظ في هذا الشعر أكله لسنتين . قسم أهله الحق لأنه لم يتبق إليه كاتجر الزورد في اللسان ، دم تنبه إلى ورود كثير من الشعر ثورد في مصادر أخرى لم يرجع إليها . ولا اتحد عنه الآن . وقسم أهله لأنه - فيما أرجح - نسب إلى مزدود وإلى غيره من الشعراء . وبطلنا ذلك أمام عسالة يجب بسط الحديث عنها ، فالأرى مشى أن ذلك القسم من الشعر يجب إيراد في الديوان ، لم يقرب به تنبيه إلى النزاع في نسبته ، وإن أهمله خطأ من الحق ، لأنه ربما كان للشاعر ، وكان النزاع فيه نتيجة خطأ من التنازعين . وإذا كان الحق صير من البيت في نسبته ، فربما إلى ياحت بعده واستطاع ذلك . وإذا كان الحق يريد الحقيقة الكاملة ، فلي أكانه فصل هذا الشعر إلى حدة ، والتفتية إلى النزاع فيه في مفتحته . ولو طبقنا طريقة المحقق في أهمل الشعر لانتزاع فيه ، لأهملنا شعرا كثيرا جدا ، بل لوجب على الحق نفسه أن يطف من الديوان واحدة من أجل فساد مزدود ، هي مفضيته الأتية . فليزد ورد في شرح المفضليات لابن الأثيري ص ١٦٠ : « قال أحمد (يزيد ابن عبيد) : قال أبو عمرو الشيباني وجيحب شيوخنا : أن هذه القصيدة لجزء بن فرار أخى الشعاع » . ووجب عليه أيضا أن يطف على ما أهله بالديوان من شعر ، لأن غير ما رجع إليه من مصادر يزود إلى غير مزدود .

أهمل مثلا في ص ٧١ الأبيات التي منها :
وأمرض ، أني حسن هواكن مصرض
تعاصل غطان بكس وبدي (٢)

وهو منسوب إلى جميل بثينة في منتهى الطلب من شعائر العرب لابن المبارك ١ : ١٦٥ (ديوان جميل ٦١) .

- (١) البواقي : الدواهي . والميوني : الجرى .
(٢) تعاقل : يحد .

وعند استقصاء الحقن لما في مصادر من شعر مزود، جعله لا يشبه إلى اشتداد موجوده في الديوان، ولكتنه وردت في هذه المصادر بروايات أخرى أو الـ تحريفات وقت بالنتن . مثال ذلك ماجد في ٢٤ : « وكثيري » بقدر شري القود ، وهي جبال تهامة . « والصواب ماجد في مجرم ما استجمر للكبرى ٧٨ : « قال يعقوب : الشري : شري القود ، وهي جبال تهامة . » وفي ص ٢٧ : « أن كذا ما أجري في الهادة » وإن أقل فليس بحري يمتزج ولا صوتي نابع « والصواب : « ولا صوتي نابع » كما قال الرزائي في مجرم الشراء ، تحقيق عبد الستار أحمد فراج ، ص ٨٣ : « كذلك جزائي في الهادة » فليس بحري يمتزج ولا صوتي يع . والمصلح مثل الجوحوة في الحقن » . وفي ص ٢٢ :

لقبيل النصار رانيا وكانه

إذا كنت تور من كربي - منس (١)

والصواب رواية الجاحظ في الديوان : « ١٠ : « للقبيل رانيا .. » إذ أن ذكر النهار قلبي هنا . وفي ص ٢٧ قال في مجاز زياد بن عوف : تشاحت إيهامك ، أن كنت صادقاً ولا برسا من داسر وكساع (٢)

والأصح بالهجاز ما في اللسان (مادة دس) :

تخاصم إيهامك ، أن كنت كاذباً ..

وبالرغم من جودة النسخة للاسباب التي ذكرت ، ومن الجهد الذي بذله المحقق ، لا زالت توجد مواقع عطرية أو غامضة في النص ، أصحها المحقق ولم يشر إليها ، ومواقع معروفة لم يشبه إليها ، ومواقع أخطأ في ضبطها ، وربما كان ذلك من تغيير الخطيب .

ومن أمثلة خطأ الخطيب ما جاء في ص ٣٣ في ص ٧ : « لد ولديك ، بين اللذلة » وقد لاذت للذلة « ما ساند الليل في القالبية والعرف في مثل هذا التوضع استناده إلى التكلم أو الخطاب .

وفي ص ٤١ في ص ١٥ : « هوى ، بفتح الهاء ، والصواب ضمها لأن الكلمة مصدر هوى بهوى . وفي ص ٦٠ في ص ٣ : « جيلت دعي » بأستاذ الفعل إلى التكلم ، والصواب استاده إلى الخطاب ، لأنه يبحث غرابية المذكر في في البيت قبله .

ومن أمثلة التعريف والاضطراب ما جاء في ص ٢٢ في ص ١٣ : « والشدان : ولها كلمة شمتن وتعهد ودب بين يديها » . وكانت العبارة في الأصل « .. كما شمتن .. » والصواب لما شمتن ، وأنظر ص ٥٧ في ص ٧ من الديوان .

وفي ص ٢٧ في ص ١٢ : « أي لا أفرح من اللب وصونه فليستفك لذلك قلبي وعقلي » .

والصواب : فيستفك .

وفي ص ٢٠ في ص ٢ : « ثور البيت :

تسرين وخصبي أن ناسي نبيسوا

حمانى ورمط ابن الحمين بن كرم

ثم قال : « ويزوي : تقيبوا » !

وفي ص ١١ من المصطفة نفسها : « المصولة بالهمز مشله سؤال فالة » . ولا معنى له . وربما كان صوابه : « المصولة بالهمز فله سؤال فالة » .

وفي ص ١٧ من المصطفة نفسها ، وفي التي بعدها : مجرم ، بمعنى متعلق آتف الجليل . والصواب مجرم .

وفي ص ٢١ في ص ٨ : « صار من هجونه الفؤاد في المزمزم » وكانت العبارة في الأصل : « صارت . ولعل الصواب : « صارت

(١) كش صوت . الزور . القطة من اللبن الجاهل .

والكربسي : بقلة تدق فتربص في السور . والنمس : انحطاط .

(٢) تشاحت دبا ومزلا . والداسي والكساع : مرضان .

فيمن هجونه كالضوء في المزمزم » أي صارت قاذبات التي وجهتها إلى من هجونه ، صارت فيه كالضوء في البير السن . وفي ص ٢١ من المصطفة نفسها يقول في شرح قول الشاعر عسوف السري : « نيل الشما حتى نسي » . ولعل الصواب : « نيل الشما حتى نسي » ..

وفي ص ٢٢ في ص ٦ : « الوط : التيد من الشيب » ، يقال : قد وطع الكثير وحده وتبلغ فيه . « وكانت كلمة « وحده » في الأصل « وحيطه » . والكلمتان خطأ ، والصواب : « وحده » .

وفي ص ٢٤ في ص ١٩ : « ولما التميم : الذي نجح في البدن » وأخشي أن تكون معرفة من : لكاه التميم : الذي ينبع في الرى كما في اللسان « مادة نجع » .

وفي ص ٢٥ في ص ٢٢ كان الأصل : « من عني الفرس جنبه صوته » وهو صوت إلى الجح « فزاد عليها المحقق : « قرب ، ولا داعي لزيادته » .

وفي ص ٢٦ في ص ١٦ : « أمتد انتصبت منه موضع قد ذكره » وأعتقد أن الصواب : « أمتد : انتصبت فيه : موضع قد ذكره » وأنظر المصطفة التالية .

وفي ص ٣٧ في ص ٦ : « أو السيد السيد في لغة هذيل الأسد » ولابد من حذف أحد السمينين .

وفي ص ١١ من المصطفة نفسها : « قال : جاءت أصمامة من القوم عطية . يطوب : وأصمامة » . ولا معنى له . ولعل الصواب : « يطوب : غمامة » .

وفي ص ٤٠ في ص ١١ : « ونسي بها : بلغ وارنلع وارنلع إلى نسب الخليل إلى الخليل » . واضطرابها جلي ، ولعل الصواب : بلغ وارنلع إلى نسب الخليل .

وفي ص ٤١ في ص ١٠ في حديثه عن جري الفرس : « انظلل : أي لا يظلل يعني أمداله بكما » . والصواب : « نداله أي مدوه » . وفي ص ١١ : « وأنه مصلق : أي يعدل صدقا في الخط والصواب : أي يهد صدقا ..

وفي ص ٢٢ في ص ١٢ : « القرية : التي تعلق عند البيوت ولا تنزل نزود لنفسها » . وكانت كلمة « تنزل » في الأصل « نزل » . والصواب : « لا تنزل نزود لنفسها » .

وفي ص ٤٤ في ص ١٢ : « زهتا : دهنتها وشبستها » . والصواب : دهنتها .

وفي ص ٥٢ في ص ٤ كان الأصل : « وقال بهجو بني عيه غم فومه دنيا ونزل بهم .. » فأصلها المحقق إلى : « وقال بهجو بني عيه غم فومه وكان نزل بهم .. » . ولا لزوم لما حذف ولا زاد ، فلهذا هنا أي قومه الأذنون .

وفي ص ٦٢ في ص ١٠ : « وأن حملوا قلا لم به هذا ينهضوا هذا تفسير البيت الأول » . وأوضح أن الصواب : « .. لم ينهضوا به ، هذا تفسير .. »

وأخشي أن يكون كثير مما ذكرت من أخطاء الخطيب لا التعطيق . ووقع المحقق في بعض تعليقاته على أخطاء كتبت أحب أن يبرا الكتاب منها . فقد عرف في ص ٢٥ أن السيكيت بأنه « أحد

ألمة الكوفيين » بالرغم أن بقية عبارته تنافي ذلك ، إذ قال : « أخذ من أبي عمرو الشيباني والفراء وابن الأعرابي » وهم من الكوفيين ، وقال : « ويزوي من الأسمي وأبي مبيدة » وهما من البصريين ، ففي عبارته تساهل ، والصواب أن يقال : « أحد ألمة البغداديين » الذين جمعوا بين ملجئي البصرة والكوفة .

وعرف في ص ٢٢ عمرو بن أجمصر فهد « من شعراء الجاهلية » ، وهو من الأسلاميين ، وقد وضعه محمد بن سلام في الطبقة الثالثة من الأسلاميين .

ومهما يكن الأمر ، فقد وضع المحقق أمامه منهجا حاول أن يحفظه ، وإن كان لم يبيته لنا ، فقد حاول أن يسبح شعر مزود ، ويخرجه ، ويذكر رواياته ، وحاول الأمر نفسه مع الشواهد القليلة الموجودة ، مع نسبة ما لم ينسب منها .

من كتاب

بين المخطوطات العربية

المستشرق الروسي
كراشكوفسكي

ترجمة وإعداد
محمد منير مرسي

وكان له كتب أكثر من مرة عن هذه المؤلفات وكانت دهشتي الكبرى حين رأيت أن ليس لمة من وجه اهتمامه نحو كتابه « فرين » (١) في عشرينيات القرن الماضي حين أشار بظرفية خافضة إلى مؤلف لاسامة بن منقذ بخط يده هو كتاب « التنازل والديار » المخطوط في المتحف الآسيوي . ووجهت هذه الإشارة أيضا بالصدفة لدى تجد أسلاف « فرين » وأعني به « دوزن » ثاني مدير للمتحف الآسيوي . وأتت اعتراف باتني لم اصدفه أول وهلة في هذه الإشارة . فقد بدا لي أن ذلك امر الطرب الى الاستعانة . ذلك أن العالم الأوروبي وبخاصة المستشرق الفرنسي « ديابنور » قلبي ما يقرب من نصف حياته في دراسة لاسامة بن منقذ . ومع هذا لم يكن يعرف شيئا عن هذا المخطوط الذي كتب بخط يد فارسه لاسامة . وبالطبع فإن مسكاته « فرين » العلمية كانت ضعيفة وعلى هذا كان من الواجب الاستعانة اليه حتى في ملاحظاته العرضية . وكان « فرين » قد بدأ الكتابة منذ أكثر من مائة عام في وقت لم تكن تعرف فيه أي مؤلفات أخرى لاسامة . ولطه خلط بين هذا المؤلف وبين مؤلف آخر لاسامة كان تحليل الشهرة في ذلك الوقت . لكن كيف استطاع « فرين » أن يثبت أن هذا المخطوط بخط لاسامة نفسه ؟ لقد حاول أن يجد أية إشارة في مصادر أخرى يمكن أن تجيب عن هذا السؤال ولكن بدون جدوى . وكان ميثا أن صعدت رأيي من أجل ذلك إلى كليل التثاق القامسية من عام ١٩٢٠ عندما كنت ألق على حراسة بوابة المنزل .

على أن تلك المخطوطات الراحلة لم تعد نائية إلى مشها إلا في صيف سنة ١٩٢١ . ولعل أول ما أتاني من افكار متعصما كما نمل أربعة هذه المخطوطات أن ابحت عن المخطوط الذي كتبه لاسامة بخط يده . وبعثت صناديق المخطوطات إلى البنياد التميمي للمتحف الآسيوي الذي كانت هيئة إدارته مسيطرة آنذاك لكنها كانت متعبة ومتعصمة طيلة تلك السنوات الماضية ولقد ارتجفت بشي حين ولف بيها مجلد عظيم برموزه المكتبة الصورية . وبعثت رغب من فتحه . وران الشكل على خاطري : « أهذا آني ساطع في هذا الجلد سطورا كتبت في حيدلا صالح الدين ورتشارد لب الاسد بيد معاصرها صديق لأول وعدو الثاني ؟ » . وكان أول انطباع من للمجلد مخيف لاؤل فجلدته السوداء غير جميلة ولا ذوق فيها ولطه لا يرجع في باريقه إلى أبعد من صاحبه الأخير الذي كان لديه قبل أن يصل إلى المتحف الآسيوي وأعني بهذا الصاحب « روسو » الفرنسي اللبتي الذي عاش في بداية القرن التاسع عشر . وفي النهاية وإرادة منورة حملت نفسي على فتح هذا المخطوط بجسدته السوداء ونظا لرد اللؤل العادي لدى التخصص في المخطوطات أخذت أطلع متعصما في نهاية المخطوط وبدأت وكانت خيبة الإمل أكبر . فقد ظهر أن المخطوط ناقص في بدايته ونهايته . فنهايته غير موجودة وبدايته أعيدت كتابتها في فترة متأخرة جدا من كتابة صلب الكتاب وأنها مكتوبة بخط آخر وعلى أوراق جديدة ونحن نعلم أن الورقين الأولي والأخيرة خاصة تخصيصا من المخطوطات وذلك بما لنظام خزنها منبته كما هو متبع في الشرق وليس في الوصل الفائق كما هو متبع لدينا . ولذلك كان تعيين المخطوط يتطلب اللؤل السائل عن أصانته وكان يحدث أحيانا أن يقوم مالك المخطوط أو أي تاجر للآثار القديمة بتقليد بداية المخطوط ونهايته حتى يعطيه شكلا أكثر قدما أو ينسبه إلى مؤلف مشهور .

ومررت سريعا في حزن وتشكك على السطور الأولى للمخطوط المعاد كتابتها فيها : « قال لاسامة بن مرشد بن علي بن مقلد بن نصر بن منقذ الكتاني غفر الله له .. »

وكان وضع هذه السطور المكتوبة بخط مقابر غير باعث على اقتناعي . لم تستأد من جديد مني : أخرى : قالوا « فرين » أن هذا المخطوط بخط لاسامة نفسه ؟ على أنني عندما فتحت من متعصما دون قصد معين ، شعرت فجأة بأن خيبة أملي قد

في أيام ١٩١٨ - ١٩٢٠ كان المستشرقون في بروجراد (١) يعيشون حياة فاسية . وكانت الهيئة بأسرها حادثة جالفة . وكان على المؤسسات العلمية أن تقطع أعمالها مع حلول كلام الكساء . وأنزوت المعاصرات الجامعية من الاستعراق في إحدى أركان الكتبة . وهناك كانت الحرارة لا تزيد على ثلاث درجات مئوية . وأحيانا ما يتجدد العبر وهناك أيضا تلمسكت تلمسكا فويا تلك الضحية الصغيرة العنيدة التي أتابها الحزن على فرال إصداهاها الآخرين . ذلك أنه في سنة ١٩١٧ انتقلت أحسن مخطوطات المتحف الآسيوي إلى مدينة ساراتوف . ولقد كانت تتولوى مرارا ردية في التطلع ال صديق قديم من بين هذه المخطوطات وإن انصلح أوراقه القالوفة لي وأن الخلق من الفكرة التي تلافت في أعني عندما عرفته في فترة الول .

وكان الإحساس بكل هذا قويا عندما أسس مكسيم جيسوري دارا نشر الأدب العالي . ولكن الجمع الاستشرافي لهسفة الدار من توحيد كل المستشرقين هناك في عمل جذاب على برنامج واسع لأول مرة . وكان قد أعد برنامج كبيرة من الأدب العربي والكتب التي يجب ترجمتها .

وجاء في العدد الأول « كتاب الاختيار » وهو ذكريات معاصر الفضوات الصليبية الأولى . وكان أول ما يجب عمله هو أن يتعرف القراء الروس على صورة حية لكل ذلك العصر صورت بأسلوب سهل بسيط في ذكريات ابن منقذ الكتاب القصص والفارس الصياد .

وعند تحرير ترجمتي لاسامة بن منقذ وخلال أعدادتي لقمعة الترجمة وأودوني التفكير من جديد في المؤلفات الأخرى لهذا الأمير الأدبي

(١) هو الاسم القديم لمدينة لينجراد وكان الآن قد غريوا حصلا حولها في هذه الفترة من الحرب العالمية الأولى

(٢) مستشرق روسي (١٧٨٢ - ١٨٥٠)

أخيراً على الضعف والشحوب وأخذت تصفحه وبدأ العمل جديد
بسيط على نفسي . فقد وجدت أن إرفاقه وكتابه يمكن أن
يرجع إلى القرن الثاني عشر وذلك بحسب الشكل الخارجي لها
وأحسست بشفة في يد ذلك الإنسان الذي يبدو أنه متمرس على
الكتابة الكثيرة . ووضح عن نظام التشكيل وربط الحروف
بعضها إلى هذا الكتاب ليس خطأ منها بل هو تديب عالم
وكان الانطباع الذي خلفه للخطوط هو الطابع الدقة والجمال
العظيم الذي يتميز به .

وأخذت أنطلق فيه باهتمام ، وطفة شمرت بالفعال مالوف
لي تصعبه شرارة الاكتشاف الأولى التي اشتعلت فيها . وظهر
لي يوضوح أن هناك رغبة يد عجوز حرمه في كتابتها ليضي
أن أصبح عجوزاً ؟

ومن جديد رجعت إلى المقدمة لتأخذني من وجود أي تلميحات
أو إشارات عن سبب تأليف الخطوط أو لتسلسل تاريخ حياته
وما يفهم من عنوان الخطوط أنه لا يتصل بالبلاد الجغرافية وتبدأ
القدمة بأنها لها التقليدية إلى الله ورسوله محمد (صلى الله
عليه وسلم) . ومن عباراتها التوقعية المسجوعة أحسست بغير
شخصي لاج من بين هذه الاشكال اللغوية التقليدية . وعندما
دخلت في جوهر موضوع الخطوط اهتمتني على الفور إلى حيث
رفع . فقد كتب المؤلف في جمل قصيرة مصفوفة بأسلوب بلاغي
رفع ترن بالأي واللوحة : « .. فاني دعائي إلى جميع هذا
الكتاب منال بلادي وأوطاني من الخراب ، فإن الزمان جر عليها
ذيله وسرف إلى تغييها حوله وسيله فاصبحت كأن لم تكن
بالأسي موحشة المصراة بعد الآن ، قد دار عمراتها ، وهلك
سكانها ، فاعادت مقامها وسوما ، والمصراة بها حيرات ومهوما .
ولقد ولقت عليها بعد ما أصابها من الزلازل ما أصابها . وهي
لا ترفي من جملتي تراها بعد عرفت دارى ولا دور والسقي
واخوتي ولا دور أصابي ونبي مني وأسري . فبنت متحصرا
مستحينا بالأم من عظيم بلاها وانتزاع مخلوق مع حجة .. »
أصبرت قلباً أيقنت حينئذى رمض الهيام المصطفى لاسر وقد
عظمت المزية حتى غابعت بواند المصطفى لاسر .
حتى غابعت حنايا الضووع وما انتصرت حيرات الزمان على
غراب الديار دون خلاف السكان بل كان كلامهم أصبح كارتداد
الطرف أو أسرع لم استمرت التكتيات تترى من ذلك الحين
وهلم جرا . فاسترحت إلى جميع هذا الكتاب فجعلته بكتاب
للدبار والأحياء وذلك لأبيد ولا يبدى ولكنه مبلغ جهدي
والى الله عز وجل أشكو ما لقيت من زماني والفرادي من أعلى
وأخواني والفرادي من بلادي وأوطاني .

وكان التجميع على الزلازل بمثابة شعاع كثاف ساطع أسماء
أمام عيني على الفور تاريخ الكتاب على الفحص سنة ١١٥٧
ثارت الطبيعة ثورة عارمة اجتاحت كل شمل سوريا ودمعت
لآلئين مدينة كبيرة من بينها « شيزر » موطن أسامة . وكان
كل أربابها مجتمعين في قصر واحد منهم في احتفال عائلي فهلك
جميعهم تحت الانهاس .

واضح لي أن المقدمة لانكس ببساطة صورا بلاغية بل هذا
واقفيا . ولا شك في أن مؤلف الكتاب هو أسامة بن منقذ
الذي صمدت نفسه بفاجعة كبرى خلفت وراءها آثاراً أبدية
لأبدي . لكن إذا كان هذا الكتاب حقيقة بخط أسامة فمتى
كتبه إذن ؟ في عام ١١٥٧ كما عبر أسامة ٦٢ عاماً من سن
كبيرة إلا أنها لا تعتبر حتماً كبيراً إن عاش ثلاثاً وتسعين عاماً
وعندها ترنض اليد في الكتابة .

وقد قدم لي المخطوط الإجابة عن هذا السؤال وذلك بفضل
التفاني الطيبة عند مجيئ الكتب من العرب الذين نعوذوا كتابية
ملاحظات في بداية ونهاية الكتب التي تلح في حوزهم . وأحدى
هذه الملاحظات على الصفحة الأولى للمخطوط ترجع إلى أديب

دمشقي مشهور عاش في نهاية القرن السادس عشر ووضح من
هذه الملاحظة أن أسامة بن منقذ فرغ من كتابة آخر ورقة من
المخطوط في حصن كيفا في جمادى الأولى سنة ٥٦٨ هـ - ديسمبر
سنة ١١٧٢ .

ويتقاطع هذا الإشعاع مع الإشعاع السابق استضافات لنا من
جديد إحدى الفترات من تاريخ حياة أسامة . ذلك أنه كان
مئة عشر سنة من حياته (١١٦٤ - ١١٧٤) فبيله على أحد
الأمراء في قلعة حصن كيفا على نهر دجلة ليس بعيد من ديار
بكر وكان الكبير قد أخذ منه كل ما أخذ وفي تلك الفترة من تاريخ
حياته كان قلما يسبح من اشتغاله بالمعارف والأدب وكان أكثر
ما يسبح عنه اشتغاله بالأدب . وأولى هذه الفترة من تاريخ
حياته تنسب فترة سنة ١١٧٢ التي قام فيها بكتابة المخطوط
الذي طلا القرن الثاني وكان لأسامة من العمر آنذاك سبعين وسبعون
عاماً . وإذن فمن المستبعد أن يكون قد خضعت لاسمائه الذي
في تفسير الرعدة القاطرة في كتابة بعض الحروف . لقد
عاش أسامة في آخر نواحي حياته في دمشق يشاهد بطسولة
صلاح الدين ويذكر أيام شبابه . ونظراً لأنه حمل فيها
حمل إلى دمشق مكتبة من حصن كيفا كما فعل منذ أعوام كثيرة
عندما رحل من مصر إلى سوريا إلا أن هذه المكتبة التي حملها
من مصر هلكت تلك مع كل أمواله في البحر الأبيض المتوسط .

ويذكر أسامة أن هلاك الكتب ظل في قلبه جرحاً لم يندمل
مدى الحياة .

أما رحلته من حصن كيفا إلى دمشق فقد تمت بسلام ومن
هنا ظهر في دمشق مخطوط بخط أسامة نفسه هو « كتاب
النائل والديار » .

في نهاية القرن السادس عشر كان هذا المخطوط في سوريا
كانال أسامة ولكن العاشية التي كتبت في النصف الثاني من
القرن السابع عشر تشير إلى أن آخر أوراق المخطوط قد
فقدت . وفي القرن الثامن عشر وقع المخطوط في مرقى آخر
عن يراكي الأدب العربي في ذلك الوقت في مدينة « حلب »
وهو في القسم الثاني من الجزء الثاني من كتابه ١٨١ صاحب
جديد للمخطوط هو شاعر حلب وتخصصه اجتماعية مرموقة .
وكان صديقاً للفرسي « ريس » وديماً لهذا المخطوط .
وفي سنة ١٨٢٥ وجد المخطوط طريقه إلى المتحف الأسوي ضمن
المجموعة الثانية لروس .

ولقد حاولت لهما محمود بن أفهم كل تلك العوائق الزمنية
بالشعر المكتوب بخط سريع وأخطاء كثيرة . ولداعي فكري عن
غير طوعية إلى تفرق « فريز » الذي نقر منذ مائة عام هلت ،
في هذه العوائق باهتمام مماثل لما أوليته إياها وأنا أصبح
واضحا تماماً بالنسبة إلى خط سير أفكار فريز عندما كشف
أن المخطوط كتب بخط الأمير أسامة ، وكانت إشارة « فريز »
عن اكتشاف المخطوط بدون أي نهيل بل كانت إشارة متواضعة
في سفرين صغيرين في فهرس في مطبوع . وكانت اشارته
الثانية في مقاله صحفية تكاد تخفيها باقي المواد الأخرى
للمصحفة .

وقد ظل الاستعراب الأوروبي مائة عام لا يعرف شيئاً عن هذا
الاكتشاف وكان المتحف الأسوي القديم الذي خزن به التماس
هذا المخطوط الفريد ، شاهداً على اكتشاف المخطوط مرة ثانية
إبان حياة الجيل الرابع من العمامة بعد « فريز » وحملت موجه
جديدة للاستعراب معلومات عن المخطوط إلى بحر العلم الأخر
وتدعمت هذه المعلومات في دائرة المعارف الإسلامية وفي الكتاب
القيم لبروكلمان .

والآن لا يرد مرة أخرى ذكر الحقيقة القديمة الثاقلة
بن : « للكتاب القفاها » . أن هذا التدرج لم يبد هكذا وانها
في كل مرحلته يمثل مدلة في مراحل هذا المخطوط النافس
في بدايته والذي ظهر أنه كتب بخط الأمير السوري أسامة
معاصر أول غزوة صليبية .

ملكتنا العربية



وتعاقبهم وحببتهم . وتعرف من القرية ما يعتدل في صغيرها من تامل وسقط . وإن كانت لم تستطع أن تلعب عنها الطينان - فإلا بد بأنها من بعض إبناتها ، من السادة المساكين للزواج والجد ، والسبطين على جهاز الدولة الضرب بهسداهاهم وشكويهم . إن رسم المؤلف لاهتين اللزتين يمثل هذا تانيا نرجي . أيضا الاحتكاك به آل حين .

لم تنسق الدائرة من حول المؤلف ، وتحتسب الأحداث الخارجية كلها وتترك أسرة من أسر السادة الإعيان في مركز الدائرة . ويقترب منها المؤلف بمسكة مكبرة لتري الأونة التي ترى نولسها ونزول أخلاقها . وتفرج بعد معرفتنا بهذه الأسرة بالهدف الثالث من الضحية . الجزء الأول من السابعة .

هذه هي البيئة الزعامية والكتابة والانسانية التي تشاهاك فيها أحداث الضحية . ولست أظن أن باستطاعتنا مناقشة المؤلف في بنائها الفني وعرايها إلا أن استسلمنا لضرورة الامام بأهم معالم العمل الفني الذي نحن بصدده ، وما أعسر تلك المهمة مع رواية كبيرة ، ولكن لكل القرويات تبج المحفوظات .

الرواية مقسمة الى عشرة أجزاء . يمثل كل منها رقابا مسليا . تبدأ بغيرنا بالأسرة التي تتوسل الأحداث النهائية في القصة : أربعة أشقاء . الحاج سلطان ، لحيان الشيخ سيد ، ممتاز الفتى . أما الحاج سلطان فرجل مسن ، وإن تكن ندوب الزمن لم ترفه بعد ، فهو يمثل آل يسبح عواجها تباد الزمن . تزوج من ثلاث نساء ، الأولى العاجة ذهرة ويدهل في الإبقاء عليها أنها تلك في زمام القرية عذبة لرايط سسندهما اللاحون كبرن أثناء مواسم العصاد ليرجى الزواج من فلان ذرها يغربه بالمحافظة على ديتها . والحاج سلطان يخاد ذهرة بأن كؤوسها المعلقة تلوق كؤوس غيرها ا ولزوجة سن وبنا . أما الزوجة الثانية « السنت نبوية » فهي بنت العمدة القديم وأخت العمدة الجديد . تنازلت عن خمسة إلهة في مبرها حتى يستكمل أخوها العمدة النصاب العادوني لتسقى الوطية . ونسجتها تلمع من شفتها بالهنا والسوق اللطفي فاحل بلان الفريه . ولا حظ لنبويه من جمال فهي مبره كروح غشبي مصع يفرج الكلام من رديتها . وليست نبوية إلهة هي - ست الناس - تزوجها أبو سريع شيخ الفخر ، الذي يفرس على أهل القرية لونا من الأرهاب بحكم مصارته للعمدة . وبحكم طبيعته الشرسة . وبحكم منصبه الذي يتيح له الاحتكاك برجال الإدارة من ناحية وبالمصويع والعمرين من ناحية أخرى . والطغيان الذي يعيش به أبو سريع يبيع له أسناده الاجتماعي والعمرات . ويقرى ذلك جهانه « ليسوة » أن تلعب فيه لتفسها فسحا منها . ولكن لاشي . فيها يفره ، لانه أراد غيرها - الزوجة الثالثة - ومن هنا تنفخ مالاتهما مع امتداد الرواية .

والزوجة الثالثة « الست لهر » وكانت تسكن تحت عيد القصد الذي الوقت بالذك في كفر الزيات . وتعرف أعيد سلطان عبد القصد خلال قضاء أعماله هناك . وتردد على منزله وأعجب بالزفة الصغيرة ، البضة ، الوجة ، التي تعرف كيف تسيب الرجل . ولتمتد الطفلة « وصمدت الزيارات » وتلطفت خيرات الريف . وكان لابد أن تطلق قبر من زوجها الأول . وبني الحاج سلطان من بعده . وجاءت الي القرية لتستعول على متسار زوجها الصبية . وتصبح الزوجة المدلة وتلقى فلا كتيها على الاولوين . ولكن أكان يمكن لطبيعة - سلطان - وإحساسه بالتوق الاجتماعي الذي يورث الجشع ، أن يقتنع بهذا ؟ ويفكر في زواج رابع . كما أياح له التشرع إ فباته الفارقة . وتلوهذ المستبد يمنحانه حرية الحركة .

ويقدم لنا المؤلف ملاحا صغيرا ، مؤمنا فلتا ، أمينا . يعمل في حديقة الحاج سلطان ، ولولدا اللاح ابتنان - خليفة -

عبد المتعمر الصاوي السافرة

« السافرة » رواية طويلة كتبها الأستاذ عبد المتعمر الصاوي ليعرض فيها لوحة من حياة المجتمع المصري . وفي عزم المؤلف أن يفرجها في خمسة أجزاء الأول منها يمثل عنوان الضحية . « ولا ظهر منذ عام تقريبا . والثاني « الرجل » دفعت به دار النشر إلى القراء منذ أسابيع قليلة .

طويلة هي رواية « الضحية » . فعدد صفحاتها يروى على الخمسة مائة صفحة . وخلال هذه المات من الصفحات تشاهاك الأحداث تشاهاك عينا . يمثلها الكاتب بصورة لاسية لأسرة من أسر الإعيان في ريفنا المصري على لورة ١٩١٩ . وقصة آل يستكمل مآلار من مآلح هذه الأسرة . يتجه بك إلى الهبة التاريخي والاجتماعي الذي كون هذه النماذج الفلسفية لافراد تلك الأسر . يعود إلى عهد محمد علي وماكان في زعانه من علاه ولاج بالادبي . ولها بين نقطة اليد . عهد ولاية محمد علي - ونقطة الواقع - في أعقاب ثورة ١٩١٩ . عاش شعبنا حياته متحركة قلقة متفيلة صامدة . عاش ثورة عراي مجدها الثوري . وعاش مقاومة نزول فواول الإحتلال الفاصية الخربة . ثم عاش ثورة ١٩ . وكانت لفرأ داليا ليرب طبقات الشعب بكفاح وخصي لم يعرف الراحة إلا بثورة ١٩٥٢ .

هذا هو الإطار التاريخي الذي يرسم الكاتب داخله أحداث الجزء الأول من ملحمة « السافرة » . ونفس هذا الإطار يمثل لنا هدا من أهداف العمل الفني الذي خلفه الأستاذ عبد المتعمر الصاوي . ولتترك الاحتكاك به آل حين .

وفي نطاق هذا الزمن الذي يتنه حوال قرن وربع قرن من الزمن ، يقع لنا المؤلف داخل لرتين من قرى ريفنا الفريز . أما الأولى لتعرفها لنا . هبة الشعب لمقاومة الإحتلال الإنجليزي . يصدهه وتارة . ويرسم لنا المؤلف صورة نايبة بالعبية وبالبطولة - ويتخط من أحد أبناء القرية « وهو « برعي » الصائد القاهر » نموذجيا بشد القاري . إليه بطولته الصادقة النائية من ريفه الطبيعي . والتي انغمس في الكفاح دليق أمين هو عبد المتعمر ويشند الصراع . ويسقط برعي برصاص الإحتلال . وبطفتان الغلظة من رجال البوليس السياسي في ذلك الزمن - أما عبد المتعمر فما صدات آثاره حتى انتم من الخائن بعد أن تمتدت مطاردته له حتى منزله في القاهرة .

والقرية الثانية نعرفها بعد أحداث الحرب العالمية الأولى ، وماخرج فيها شعبنا من ظلم « السلطة » واضطهاد الأميين

و « نقيدة » . ويغرى جمال الفتاة الصغيرة تزوجة الحاج سلطان ولا يستطيع أبوها . أبو عوف . أن يرفض رغبة السيد الأمر . ويوافق على أن . نقيدة . للحاج وسوف ومن بعده سيدها أبوها زفافها أو موكب دفنها . كما أحس . ويستجيب هذه الزوجة الرابعة . نقيدة . الضحية التي تربط أحداث الرواية .

ويستكمل المؤلف بعد ذلك تقديم إنشاء سلطان . فضبان نموذج حي كان يعيا في القرية للمرة إلى أعوام قليلة حدث ، نموذج الرجل الذي يملك من المال والثروة ما يرضى له على القرية جسده القاتل . فهو تاجر قطن يتحكم في المنتج الصغير . يقرض الفلاحين . بالفاطمة . الرهن . ويول أن يشق عصا الطاعة . والتفريق الثالث . الشيخ سيد . كان طالباً بالآخرة . وبفضل الوساطة أوصى به شيخوه خيراً . كان من المفروض أن ينسلم الشيخ الذي يمتعته شغوا . عليه لشوق . من زميل له أثناء الامتحان يعرف أن الطالب الذي أماله هو الوصي عليه . فضلت عليه التناول طريقها . وفرض سيد من الآخرة لتتوه وظيفة قاضي فيحصل بالكتابية بحكمته شرعية . ولكنه ظل يتنصع بما فاته . ويسأل الحكمة وسك القرية . والشيخ سيد يترك أولاده في الدواير بالقرية . فأتاح به ذلك توفير المال . فسهل له ماعته أخيه فطيمان ليستثمر له على طريقته . أما التشييق الرابع . ممتاز الفتى . فقد حصل على شهادة الكفاءة واعتبر نفسه أكثر إلماماً برتبة مدرسه ولهمنا للعبارة . والقوام على مجالته تطورها . وعمل معضرا بالحكمة . لمكنه عمله . ومكنه لشبه الرلة من لبول الهدايا الخفلة . واستغل ماكنه من مال كسارته للفلاحين في حيواتهم . ومن خلال هذه الشكوة تسلسل إلى داخل الأسر الريفيّة الساذجة . يعبث بخرماتها .

ولا ينتهي الكاتب من أفراد الأسرة . بلقى وسط القرية . يظلل أحرس . يجهده الناس ليلة مولد الشيخ أحمد الذكوري . صاحب المقام المرتفع وسط مقابر القرية والذي تحيي ركاته الفلاحين المؤمنين الصافية لأولهم . وتحيي القرية . القليل . وتعتبره هدية من سيدي أحمد الذكوري . ويقيم . أبو القادح . وسط القرية التي تحاول علاجه من عاهه العرس . فحملته وفد من الفلاحين إلى أعراي يقيم على مسيرة يوم من قريته لم عندته التسلم . وهناك حاول الأعراي حل غصة لسانه بتقريب نجان ضامن من وجه . وما ألتفت الطمعة . وإنما نسر الكفل عاريا هالما حتى ألقي بفضسه المتهول أمام منزل باحدي القسري الجواردة . وأجست به القرية . وإذا به الطفل محمداً الذي سرع الانجليز أباه يرضى بعد أن دودهم برصاصه . وبعد أن دسوا على القرية طاء ادعى أنه مندوب لجنة الطلبة لتتقيم الشوا . وأمن الشعب الطبيب بالجاسوس لأن في حديثه صلى لسا في تلويسهم وتروايلهم . وأنتم الاستعمار من يرضى . فزوه وؤجته بالرصاص . ومنذ تلك اللحظة اختفى الطفل محمداً دون أن يعرف أباه من أهل القرية مصيره . فتوه تزيق مع الآخرين .

وأي أبو القادح مع الولد الذي جاء به إلى قرية سيدي أحمد الذكوري حيث تعيش تلميذة التي ربط الطاهر بينه وبينها . يعود إلى القادح ويستقبله القرية بعد ذلك بغير تآخر فإلانة . يعود ليجد إجراءات لواج نقيدة من الحاج سلطان تشتر أجنحة الكابة على جو القرية . وتكمل الفتاة عن الانتصار شاملا بابها التي . التي لا يملك إلا دموعه أمام جبروت العجاج سلطان . وتضع لها - أم الهنا - نفسها باحتيال أن تكون تلك الصاعرة بابا تدلف منه الأسرة إلى شي . من الرحمة والتروة بعد أن يرى الجهد والتعب أجسامها ولكن الأب . بنصه المفردى التافذ . يعلم مستقره في الأرض . ولا تطفه الأوهام .

هذه هي الأحداث الفاجية التي تفرس نفسها على أسرة الحاج سلطان وعلى القرية كلها . ولابد أن تتفاعل هذه الأحداث

لنتجت عنها أحداث داخلية أجدت في أعماق النفس البشرية التي نقل دائما عرصة تنوجات التناقضات المتباينة .

ويتوقف سير الحوادث مع أسرة سلطان منذ هذا الحد . ليعتج المؤلف مدخلا تنسكب منه قصة . الساقية . القامه على الرياح . والتي عن طريقها يتحكم العجاج سلطان في تد اراضي الفلاحين تغيير مبالغ يفرسها . وعليهم أن يقبلوها أن شاموا لحاصلهم النقيدة . ولست يستطيع أن اكتم فصيلي يتدخل المؤلف بمثل هذا السور . ليقرض منقطه هو . وحطسه هو . على متحق أحداث العمل التي التي يخلقه . والغلب قلتي أن حماسي بعد المنهم الصاوي . التي عرفناه منذ كان حاصطيا مرتبطا بتطور الأحداث السياسية ويتطور المجتمع . هو الذي يوفقه في هذا الترتك . أنها رفيت في أن يستكمل مسورة الأسرة منذ متابعها . وذلك في وادي خطا قتي لايعوه حسن تية الكاتب . فمن النضا أن نحول أعمالنا الفنية إلى مستودعات لحقائق ترويفية أو علمية . حتى وإن كان الحياض يملك المستودع بلهيب حدراته . ولا يعني هذا الانتراش رفض مبدأ اعتماد الروائي على مآلده به المعرفة الخاطئة . ولكن الانتراش ينطلي قلاما حين تشر بالعرفلة لتتقم لنسبية فنية الفصل .

إن معرك المؤلف لهذا الكوف كان التي أبو القادح الذي ينفذ أمام الساقية وكانت تدور . . يصدر عنها صوت متصل لا ينقطع أبدا . شد إليها لوران . قد عصبت حيوتها ووصفت عليها أظية نقيدة . .

ومن خلال وفاة أبي القادح ينساب المؤلف ليعكس في قصة ساقية . كاملة . تاريخ الساقية . تاريخ الأرض العلية التي زرعها الفلاحون . . يعبها الشيخ مرزوق أمام المسجد وملاؤن القرية وصغيرها الأخلاقي الضفي . يحسكي الشيخ مرزوق أن محمداً غلبا استطاع أن يفلح من عسلي اكتسبها المصريين التناكسليين ليصير واليا . . وبدا فركه أصلا . لتقوى ليرة ما يحصل عليه من الفراج . ومن بين فركه إحدى القوى القوي . سلطان . الكبير جد أسرة قصتنا . وكان فلاحا شجاعا قويا أخذ جانب الشعب . ثم قرأه الثوروك والفلق من جانب الشعب إلى جانب الوال . وحركته الطمعة وصار أحد الكرابيج التي يلبس بها معده على ظهور الفلاحين . لقد نسي الرجل نيمه . وعال مع الجموع الإهوج يمشي بالفلاحين . حتى الذين يعاولون صد الاعتماد . على شرف بناتهم يفلحون من الوجود ويعرض في القرية أحد الطواجيات . يوناني . ويبدأ في استثمار ثروته . ولكنه لم يفلت من سلطان الكبير . لقد فرس عليه نفسه وشركه في لكاسب الفلاحة . وديرا احتكار تجارة القطن وروجا ليعلمها الرفعة لكيان الفلاحين الإخلاي لشعر . للعبث وللغفور . ولغير الحاج سلطان ساقية تحمي أزره من موجات الخفاف . وذكي فيها الفلاحون ملاذا من جهد التفتير والتشاور . ومن خلال الساقية تتحكم سلطان الكبير في أراضي الفلاحين . ومن خلال الطواجية تحكم في محاصيلهم حتى رواج القطن كان مزيلا . . ويمر الزمن . ويهب الشعب ورا . جاني عصري طاب بيت رناب . بقده في رتب القيادة بالعجز . . وأنتم سلطان إلى صوف غراي وإن لم يستطع التناوكة الفعلية في القرية كوصوله مناخر إلى شافر دهنور . وينسحب الانجليز أمام صرنا المصريين لينزلوا من بورسعيد . ويطرح غراي يعود دبلسيس صد الفتاة أمام الجيش القاري . ويجزم غراي بسبب تلقى أسلحة مدار العزة ويسبب الغاية في صوفه ويسبب خيانة القديوي . .

وينصل الفواجه عن شاعر الوطنيين بعدد أن تظاهر بالإنسيابية معها . . يتصل بعد أن فرته الانتيازات . ويموت سلطان الكبير بعد أن أوصى لابنه الكبير الحاج محمد بالساقية تغير تنازلة عن عشرة أفدنة مما يستحق من ميراث . .

وترك الحاج معده من بعده اولاده الزريعه سلطان ، وعفيان
وسيد ومعتز . وورث سلطان الساقية وتنازل عن خمسة افدنه
ورثت معها سلوك ابيه وجبروته وطغيانه .

وتنتهى قصة الساقية ، قصة الأرض ، قصة الكفاح لم الضديه
والغنيه ، ومع نهايتها يعود المؤلف بنا الى صلب الأحداث الاول
والمثل ان نلتمس العلاقات ، بصدا المؤلف من جديد ، بوصف طويل
تصليه الروح الشاعريه عند اكتاب ، فاعتجابه بالقولب التبييره
والحكمه الصنع يقد خطواته ، ومعها كان جمال القالب الذى
يصب فيه المؤلف افكاره ، فان ذلك ان يشفع له باعتدافى
الغرب .

ولمعد الى الأحداث ولذا « بأن هنا » تزداد اينها فبيدها الى
اختطها الحاج سلطان . وفي داخل الدوار تلتقي أم الهنا
بأراد القطيع السلطاني ويبدون لها بزعمه ليوية من القصة
مايقول كل وصف ، فان احاسيسهم بجرة هذه الفلاحه البسيطه
الى التمتعت اينها غريهم المتعرف بدهم لقصة . وتترى
من وسط الجمع - الست قمر - الزوجه الثالثة سلطان لرد
الظلم . ويبرز المؤلف احاسيسه الانساني ازاء هذه الاسره
المتسلطه ، بوصف سطحيه لى اسره الحاج سلطان الباليه .
وتتولى قمر فى سلاقه لسان لالام افعال ال سلطان تنسب
مخازيرهم وعيوبهم ، تلصق ليوية واينها والحاج سلطان واخويه
فصيان وسيد ولولادهم كلهم . وتنصت قمر فى داخل نفوسهم
لتلطف للتناقضات التى تعترض لها تلك النفوس الجائعه الى
التي ، ويتبادل افراد الاسره القذائف التافسه كواظهم من
القرية ومن بعضهم بعضا ويتكشف من جديد ستار سلطان
الكبير . وفي اواخر هذا الفصل تظهر مبدئه وقد لها توب
من العزن الرهيبي ، ويظهر ابو الكارم يرب هذا الوصف الاسم
وتختلط اصوات هذا القطيع البشري مع بياح الكلاب وسراخ
الطيط وتكشف هذه المظلمه وجهه من المفساده والمفارقة بين
الانسان الجامع فى غلواء شمسظه والطغيانه الجيره القابسيه
بالاسنان حتى يالغ من هذه المايكليه .

ويأتى الفصل السابع من على الروايه الكبيره بمرور جز
من احداثه داخل الدوار حيث تستعر البت قمر فى مساعده
الى الكارم رسول أم الهنا الى اينها بيده ، يجعل لها بنى
صامت يدها . فظهره صغيره وبغى البغى الى اخذه من
وحاجات الكفى التى تشات فيه تليفه . وفي داخل الدوار ايضا
يستكمل ملامح الشيخ مرووق ، الرجل الطيب الذى يرفض ان
يخنى امل شهوات ليوية الجائعه والراييه فى تسفير الشيخ
مرووق حتى يسحر لتليفه ، ويقرأ عليها سورة يس بالقلوب
لتنظف حياتها ، ولتنظف ليوية من ظيفه الوضيعة التى
اصبحت تهاد شرف الاسره الناجين الذى تنتظره ، وتطلب من
ابى سريع ان يستغل مايمتلك من اشاعه الرعيه والفراخ حتى
يخلص الشيخ مرووق لزنوانها . وعينا يعاول الاثنان ويخرج
الى الصدير وخالص السريره ، وتلصق ليوية بتورنهما
فى اعجا الصفة وزوجها الحاج سلطان وزوج اينها ابى سريع ،
قد تغلوا جميعا الى الاسرار شرف الاسره حتى استسلموا
لدهامره الجديده وتنتاب ليوية بالفد الذى يصير اليه الاسياد
فى اسل السالطين وتسبح القرية بالقصه ، وتكتف حصول
رمزها الحلقى الاين ، ويصح مرووق ، يروى ابو الكارم بواد
الصفيان عند الفلاحين ويصح فترة فضاها ابو سريع فى كتف
الشيخ مرووق - حين هزه صلابه القوبه - يره شيخ الظفر
الرهيبي من الطريق السوي . ويبدأ الشيخ سيد شقيق الحاج
سلطان ، ويشاكتب الحكمه ، وشعى القضاء فى القرية فى
رسم غلة للتخلص من الشيخ مرووق فيقترب ان يرسله العمده
لجسم عم ابى سريع ، حتى تسهل عمليه استئلال الفلاحين
بعد التخلص من قوة المقاومة المثلثه فى الشيخ مرووق ، والذى
كان وجوده يذكي روح الصمود والمقاومه عند الفلاحين .

ويسافر الشيخ مرووق ، وكان السادة يعتبرونه قسود
للناس ، فحاولوا التخلص منه ، انه اصل البلاء فى زايهم .
ويسافر معه ابو سريع الذى تعتبره اسره سلطان شرها الغارب
.. وتصر فترة الحج ، ويأتى نيا وفاة الحاج مرووق ، وتيكبه
القرية بكدها حاراً ، ويصل ابو سريع غلاداً من الحج ، ولغلاء
القرية بجن عقيق ، ومن جديد تنود البت بويه للكرامه
الجوار، المجرعه ، وتعزى رجال اسرتها ضد الفلاحين الذين
حزوا من اجل شيخ قمر عليه وعلى عائلتها ، والذين حزوا
فى وجه ابى سريع ، ويندم هذا الاخير قصه معكمه من وفاء
الحاج مرووق ، ومع ذلك يبدو اجحة الشك فى مؤامراته التى
معللة فى سما القرية ، ويزداد بنش السادة بالفلاحين ، وتشتد
بهم قسوة ابو سريع .

لم تبا القرية فى البت عن تمام جديد للمسجد . ويقتار
الشيخ سيد - من خارج القرية - زملا كان له فى الدراسة -
ويبقى الشيخ ابو الطيب المنصب الشاكي - ويمثل هذا الوالد
نموذج الخيال الديني ، فطوله فيه من كل نيكبه صافه ، يسعى
لتسفر تولفه على اسره سلطان ، فيصه فى العالقي يرد به الشباب
للشيخ . وله مع الجن صلات تمكن النساء من التظلب على
قريصانهم من تطليق زوايجهم الجائعه للاجنه - لسالة ليوية -
ان يرد لها الشباب ، وان يصدت سحرها بقلب قسوده ،
ويكسر مقاومة ابى سريع لزيعتها فيه . وتطلب منه الحاجه
زهره - الزوجه الاولى - ان يكتها بسحره من قلب والد زوج
اينها - دة زماها .



وتكتشف سحابة الدجل والشحونة التى اشاعها ابو طافية
وتنهذه ظايو الجون . ليخو الشيخ هاربا من القرية ، مغللا
وراءه لسان الطيفه تدمى نفوسهم الرعيه . ويبحث هرب
الدجل حرة غريبه فى قوى الاسره . ويحين يطلع ابو سريع
مديا الشيخ الاخلاقي لاسره صوره الحاجسلطان،يقول عليه لكتبه
فى سلوك زويته ، ولم تسبح له زواتها ان يدرك حقيقه حياتها
له مع الظلم القديم ويكان قد وكل اليه خدمتها واولاده
خلال الساعات الطويله التى يعيقها عن منزل . وفى خلال هذا
الفصل من الروايه يكتشف المؤلف عن مدى الجود الجنى الذى
بذل هذه الاسره المتماسه فى ظاهرها والمتهاذه فى افعالها .
ليست فيها شخصيه واحده سويه . كلهم مرضى النفوس تلك
بهم اورثه التسلف الاخلاقي . ولا استطيع الا ان االف امام
الفاقرات الجنيسه الصاروخه التى يرسمها المؤلف ، فان يكن
من الحق انها تعتبره له الكونان النفسية لهذا التفر من الناس،
فمن الحق كذلك ان لسان فليله كانت تكلى لعول الميب .

ويعود ابو الكارم ليشتل الصوره . ليتذكر كيف ان البت
ليويه صيرت تليفه بعد ان دغضت الضفوع لمطيعه اجهائى تقوم
بها الباليه . ويتذكر كيف ان قمر كانت تدعى لتليفه التى
يتنماها لنفسه ، وان قد قسه من تكفيره الذى كان يطلع به
عن الطريق السوي . وكسب ليوية بانها عبي . فنصب لها
قمر بعينها العصريه المتحرره حلقه ذار ليكون لها فيها الشفاه
.. ومن كده يذفع قلم الصاوى فى وصف طويل لعول الار ،
وكان من الممكن ان يقتلى ببغى مالال . فكتيره فى صورالزار
فى اديتنا وتبايتنا . حتى اصبحت صورتها فى فنى من جهد
جديد لرسمها .

وتخرج الحركة من داخل الدوار لتدور فى طرفات القرية بعثا
عن امام جديد للجامع ، ويخطط هيئة لبنه يخضار الفلاحون
العرف مختار الذى زامل والدهم الرعوى الاول الشيخ مرووق ،
واستعاض خضهم ان ترافق مختارا لى العمده . فكله اماما
للمسجد ، بل تلوح ليخطب له الغناء واسميه ابنته الامام
السابق (الشيخ مرووق)

وتصنيف الحلقاء حول الضحية - نقيضة - فايوها يرفض الاستسلام لأوامر الجند الزائف التي تعاقب خيال أمها حين تظن أن انتخاب ابنتها طلاقاً للتحاق بسلطان سيوفى كرمهم . ولكن كبرياء آل سلطان لا تستسلم أمام حقيقة حمل طفلة . ويسمع أبو الكادوم ملامحه يديرها أبو سريع مع التمتع لغيبان للتخلص من نفيدة وجنيها . ويختلق أبو سريع التهمة بأن يمس به سلطان : أن زوجته حملت مسلحاً من بعض فتيان الأسرة الذين كانوا يهاجمونها ؛ ويسد الحاج سلطان - بوعي الحيوانى المتخلف - تلك الفرية - ويقرر أن يسافر في البلدة ليخلق الجو لآبى سريع حتى يتخلص من نفيدة وجنيها . ويدفعها السلاح دفعا لتعود إلى خص أبيها التي تمنحه - ويسرف المؤلف في اجتراح ذكريات نفيدة من طفولتها في ذلك الضيق . ويسرف كذلك في تصوير عواطف الأم نحو ابنتها العائلة إلى أحضانها .

وتلد نفيدة - جلالا . . وبعد أيام يذهب إليها أبو سريع ليؤجرها لتخارجه في العودة إلى الدوار . فتعطل طفلها عاتمة عن طريق الرياح ، ينهبها أربها كسبر القلب . وحين يصلوا إلى الساقية التي ظلت اتخذ أبو الكادوم المصفاة الواقعة على حافتها مآواه ومأمنه ، وقف أبو سريع ، ومعه رجلان يتطارش الشر من عيونهما - وجابه أبا عوف بنهمة سقوط ابنته المأساة : وقال له : « عليك أن تدفن عاراك بيديك والا فسينا عليك وعليها » وطلب الصبي من الأب أن يلقى بها في الرياح . ورد أبو عوف أمام هذه الصغيرة الفادحة . وحين رأت ابنته فوعة البقلية على صدر أبيها وضعت ابنها تحت المصفاة وجرت تساعد أباها - ونعرت الكتفة البشرية المشابهة نحو الرياح . وهوت الضحية إلى الطلاع . وحمل جلال إلى الدوار . .

والهم الأب بقتل ابنته ، ومعدم الطاعة شهود زور - فادين الأب لجرعة القتل ، وحكم عليه بالسجن المؤبد - ورحل بوجهه إلى الهنا وابنته الثانية مفيدة من الفرع ليعيش في البندر زوجة السجن مساهمة أن يستقبلها وذية أبي عوف . وأن كان قد مات منذ أكثر من عام ، منذ تزوجت ابنته بالهناج سلطان ، ويترك الطفل جلال للزمن ، حتى يدر أبو عوف جريمة جديدة لتغاضي عنه .

هذه أحداث الفصل الأول من ملحمة الساقية ، وهي تدور في نطاق الأهداف التي عرضناها في بدء هذا المقال . ولكن يسي معانها تثير القارئ في نفس القارئ ، فبالنسبة للصورة التي يرسمها للذلل لأهل القرية تعجب لاختياره لهذه التماثل دون غيرها ، فإذا كان من الحق أن طبقة السادة الاقطاعيين عاشت بنفسية جنسية مرفوعة عاتبة بمقتضيات الفخار من الناس ، وعاشت بالكرامة الانسانية نفسها ، فمن الحق كذلك أنه إلى جانب هذا القطيع توجد فئات أخرى تعمل في جد وصلاوة وأيمان ، ولم تر من هذا الجانب إلا أحداث بائسة لاتحمل مطلقا صدق الواقع في القرية . لقد كان من الخير أن يفتح المؤلف بعض التلميحات السمحة فرصة لتظهر فيها إيجابياتها أمام الأحداث الطاغية لنسبتي التلاخين . وقد كانت أمامه فرصة مواتية أثناء رحلة أبي الكادوم ومن همه إلى الأعراس طلباً للثأر من الخرس .

والى جوار هذه الامنية التي قد يصدرها عن أن كاتب العمل الروائي حر في أن يختار ما يشاء من النماذج ، اعتقد أن رواية الضحية تثير ثلاث قضايا هامة : الرمز الادبي ، والتسجيل التاريخي ، والطفة في الرواية .

الرمز الادبي ما الدور الذي يقوم به أبو الكادوم ؟

ولكن أن المؤلف يعتبره روح الحياة ورمزها ، فيهدى إليه لسته . انتمب الصناعات الذي يرى كل شيء ، ويسمع كل شيء ، ولا يستطيع ، لهول ما فرس عليه من جيروت وأسوء ، أن يطلق لسانه معبرا عما في نفسه ! قد يكون ذلك أحد السالك الفنية التي تسلكها شخصية أبي الكادوم . ولكني أحسن أن ألكس - هذا الضمير - وسط القرية خلسة دون معرفة نهم ، يعرفه

لحظر المصادفات التي كثيرا ما ترتق بناء العمل الفني . كما أحسن أن تتخفى هذا الضمير ، ومنعه كل السمات الانسانية . بنفانيلها ، وباحتفالها ، وارتاقها وبصفتها ، بحسود دون استقلال هذا الرمز استقيلا مطعنا . لقد منح المؤلف أبا الكادوم من الصفات الانسانية ما يهيئ بهذا الرمز إلى الواقع البشري الأرضي - بل إن المؤلف زوج به في موقف لا يمكن أن تسامر أي تفكير رمزي . ولتستمتع للكتاب يصور ما ينسب إلى الكادوم وهو يراقب الثورين الكاثارين في الساقية :

« طالما كان أبي الكادوم يقارن بين نفسه وهذين الثورين . ولقد كان يسعى إلى نتيجة واحدة ترعبه عن مصه . وعن العامة التي أصابته . »

فلو أنه أصبأ أصبح كهذين الثورين يفور دورات منتظمة ، متصلة ، لا تتوقف ولا تنقطع حول هذه الدائرة الفرية الجامدة ولو أنه أصبأ لا استطاع حتى أن ينتج هذا المنظر المديح الرابع الذي يحيل بالكتاب ، بهذا الشجر المتدب حول الساقية كأنه يحتضنها في حب وحدا . .

فأى رمز للضمير ذاك الذي يحتل كل هذه الأفكار التي تدور في النفس ؟

ولي موقف آخر يسأل أبو الكادوم نفسه عن نفيدة التي أحبا :

« ترى هل بدأت نفيدة تحب ! أبي أثار من عاطفتها البهيمية المأساة ، التي أثار من جينيتها ، أيكور ولدا أم لثاة ياترى . . »

إن نفيدة التي حكم عليها بهذا اللل ، وهذا اللون ، تنظر من سر شت أو من مس صمعه ، لا يهيمها من ، من الحجاج سلطان . صحت است يا . . أبو الكادوم . .

ثم أي شئ ذلك الذي تطلب للضمير على عسه اعراس مفر ؟

مثل جلد الوافق البشرية تعول فيما انتقدت بيتنا وبين البراني في يكون أبي الكادوم رمزا للضمير القرية ، يتحرك مرابا كل ما يجرى حولها . ثم إن الضمير الكاثانية رمزية أبي الكادوم ، آراءه قد حمل من العمل الإيجابي ما يكلل له النجاح ، كرمز للضمير الذي لا يعرف الخوف والاستكانة والتسليم والظول ؟ قد يجوز أن نغده أناس ضمير إنسان ، ولكن السنا تشارك الحقيقة الانسانية أن استمنا الفتراس الحماة ضمير قرية أو مجتمع ؟ ولماذا أجيال ؟

من الخير أن نذكر ، دائما ، أن الأصل في الرمز الادبي أن يكون معبرا في حيويته وفي شموله عن كل الجزئيات الرامز لها . ومن الخير ألا يسرف الكاتب في تليفهه بشيأ من القصوى والإيهام حتى لا يتقلب لفرأ يعار الفكر في حلهو للكشف عنه .

قد يجوز أن نهم التعبير عن الرمز في عمل ذهني أو فكري ، أما في مثل عمل الأستاذ الصاوي فينتج الوضوح ، يحكم أنه عمل واقعي عاقل .

التسجيل التاريخي : إذا كانت عمليات التسجيل التاريخية تثير جدلا فنيا بالنسبة لكثيرا الدرامي في العمل الفني ، فالواقع أن تسجيلها في الساقية قد خرج بها عن نطاق الحقيقة المطلقة لقد أصبحت قراءة نكس التفاتت شعب هب بغاوم فتيان محمد على ومن بعده سيد الذي ادعى عدالة الشعب ، ثم هب يساند ثورة وطنية صادقة ، ثورة عرابي - ويطوم جحائل السلطان الهابيتع جند الاحتلال ، ولا تخدعه هذه الروح تنبع مع ما وجدت من عزاء في صلابه مقاومتها أثناء ثورة ١٩١٩ . ويسمع التسجيل التاريخي مثل معرلة للنسب على الاحتفال بحضرة الكر على اعتدال الطيبة المتحالفة مع الاستعمار ، وعلى الاستعمار ، مصدر البلاء .

(١) في معارضة سافرة لحرصه على الأسلوب السليم ترك الكتاب كل الأسماء غير معربة دون مرور ودون تبرير .

صبي الجياد سوق العبيد

سوق العبيد (١) المجموعة القصصية الثانية للأستاذ صبي الجياد ، وكانت المجموعة الأولى بعنوان « بيتر مرسك » . . . والمجموعة الجديدة تتكون من سبع عشرة قصة ، تتناول أكثر من موضوع كما أن ستيرياتها تختلف ، فاقصص الست الأولى مثلا وهي : سوق العبيد ، كلب الباشا ، الكراج ، المقطوع ، ابن أمه ، شجرة تحترق ، تتناول مسوداً مختلفة للشقاء الإنساني .

قصة قصة « سوق العبيد » شقية بسبب اهتمامها إلى جنس النساء في مجتمع يؤمن بسيطرة الرجل ، وهي تصفد في أحسن شيء تعاطف بأوتيتها وهو حقها في الحب والزواج ، مما تسبب عنه تعلقها عن الزواج والتجاولها في علاقة عاطفية خفية عن طريق التيلون ، غير أنها ما لبثت أن صدمت عندما اكتشفت أن صاحبها متزوج وله أولاد ، فتلبثت في عالم الجنون والوهم لتصل على ما لم تستطع أن تصل عليه في عالم العاطفة . لكل غريب تراه ليس إلا غريباً جاء ، يطعها .

أما قصة كلب الباشا فشقاء بطلها يعود إلى وصفه الطبقي - وهو نمس المجتمع السابق الذي يجعل من الرجال والنساء طبقتين مختلفتين - فالراعي الصغير محروس محروم من كل أصناف الطعام الأخيرة التي تقدم إلى كلب الباشا ، وعندما يحاول أن يفتطم هذا الطعام لنفسه يدخل في معركة مع الكلب لتبني الباشا فيصرخ على محروس فالأنا : استكوا الكلب د ، ثم يكون عقابه أن يطلق عليه الكلب المتوحش ليأخذ بنفسه لثره عنه .

أما قصة الكراج فيبطلها شقي لأنه دميم الخلقه أولاً مما عقده نفسياً فلم يطلع في دراسته ، فلهذه أبوه إلى تمام صفته وهو ما يزال صغيراً . إزداد هذا من تعقيد النفس حين يرى أخوته من حوله مسلمون ويسبون أحسن منه حتى أنه فلي ذات يوم ملة أخيه الجديدة بمناسبة نجاحه في الامتحان ، فلما اكتشف الأمر اسمك الوالد بكراج يريد أن يفرمه مما يحضره إلى أن يفلز من شرفة منزله الزمعة ، وعندما وقع على الأرض كان قد أصيب باصابات استنزمت نقله إلى المستشفى حيث نستمتع منه إلى هذه القصة برويها لطيبه بعد الفاتحة من غيبوبته .

أما قصة المقطوع فهي قصة إنسان يشقيه انقطاع العالم عنه في وقت أحوج ما يكون فيه الإنسان إلى آخر بجواره وهو الرضي ، وكانت هذه العجاجة تبدو الأصابع يوم الزيادة عندما يقبل الإدياء والأصدقاء لزيارة مرضاهم في المستشفى بينما يرصد مسعود وحيداً . ويعرض المؤلف على أن يذكر سبب مرض مسعود فيقول أن يعمل أجيراً في مزرعة بالصيد للأد قرض عسيلة لا تصوفي ما يستهلكه من خلايا جسده الصغار التي تحترق في أرض سيده . ولا هذه الأرض ولم يصد مجهوده يسأل الممرضات التي يقاتل بها نفس من صاحب الأرض بأن أرسله إلى القاهرة ليعالج في مستشفى القصر العيني .

وفي قصة ابن أمه « نجد أن شقاء البطل يرجع إلى تمزقه بين أمه وزوجته ، بينما البطلة في قصة شجرة تحترق شابة بسبب تمزقها بين زوجها الكهل ولولادها من ناحية وحبيبها الشاب من ناحية أخرى » .

ومعنى هذا أن صبي الجياد لا ينظر إلى مصدر شقاء الناس نظرة بسيطة ، بل هو يرى هذا الشقاء متعدد الأسباب ، فهو حيناً بسبب النقرة الطبقية سواء من جانب الرجل للمرأة كما

ولكن كل ذلك لا يمنع لصف بعض الوقائع التي أفلت فيها البنا، التي من بين أنامل الكاتب ، فبدأ التمرس بالنسبة واضعاً ، تملية رؤية الأدبي الكاتب في استشارة همه القارئ . ودوخ . ولست أضيف جديداً أن قلت أن هذه آفة يجب أن تطلع عنها ، وتترك المجال لتحدث المرامي يفلز في نوستالوجي مما يستطیع الأسلوب البائس .

لغة الرواية : قضية بالغة الأهمية تثيرها رواية الصحية ، هي قضية اللغة التي يستعملها المؤلف الذي يبالغ هذا انقطاع الريلي ، وهو يمثل السواد الأعظم من ريفنا المصري . لقد اختار الأستاذ الصاوي لعملة الأسلوب العربي الفصح وحاول أن يترجم حوار أبناء الشعب إلى لغة فصحي ، فقول : شيئاً لله فاسيد « أحمد الذكري » (أي شيء لله فاسيد . .) أو فاسوله « أن الخطيب كان يتهاج » (لتتبع من خطيب متبدي .) أو « اسم النبي هارسيك » أو مالا ينتظر بأروح أمك . مثل هذه الوقائع التي يلتزم بها الأستاذ الصاوي نتيجة تحرسه على أن يستظم اللغة المغمومة من أكبر قطاع في وطننا العربي ، يدفعنا إلى التساؤل من مدى ملائمة هذا الأسلوب للفصحى التي يرسمها المؤلف . . . يمكن أن نشعر دائماً بأن الرداء قد قد على قدر الشخصيات أم أن النوب يبدو مهلهلاً : ويتولد عن هذا السؤال مؤلف آخر نرى فيه بعض الشخصيات تحمل لون فلاح ، وذلك حين يصبح الوعاء الذي يصب فيه الكاتب أفكاره . أي اللغة - الصغى من أن تحمله الشخصية تستوعبها الاجتماعي والثقافي والتسلي . ويرد ذلك المؤلف ، هو دون شك ، حرص المؤلف على أن يمنح شخصياته القوالب اللغوية المحكمة . وأخيراً أن يكون ذلك مما يلق طاقة الشخصيات في كثير من المؤلف .

هذه بعض الملاحظات أخرج بها من قراءة مستأنية لهذا العمل الكبير ، والذي يأتي ليضع لجنة واضحة في معالم تصورها الفني لحياة القرية المصرية ، وما يدور في طراها من صراع بين قوى التمسك بقضية لغة القروا أنفسهم صلبة ، وبين بقية الشعب التي يكاد يعمل ويعرق حتى يرى أن نفسه غلالة الظلم . . . ويحتفظ بكمائة سليمة من الأثر .

هذه استطاع عبد التتم الصاوي أن يعطى بهاميه - وكله العبد - كما كان منذ عمله في الصحافة . وما استطاع عمله في جهاز الثورة أن يعول بينه وبين الإنتاج الأدبي الكبير . وذلك ما يستحق فعلاً أن يذكر فيحده . لقد استطاع أن يثب في عمله روح الأخلاص والإيمان . وكان في قدرته أن يربط شخصياته بأشياء قد تبدو تافهة في الحياة ، وخلق مهبسا حساسية إنسانية مجيدة ، مثال ذلك أن لثافة تلبية العاطفة للدمين قد شرت على فردة شرايه مقالة في الطريق فاتفتتها ولما وجدت ضالتها ، ولتت نصبة بين تلبية وذلك الشهد السيف ، تراه تتلف به ، وتلوه به في لحظات صفوها ببل وتهديه إلى أبي الكلام تحبير من نفسها الفاعلة لهذا التي الطبيب ، مثال آخر نراه حين تعرض « أم الهنا » على أن ترسل لابنتها في دوار الأسرة الفطانية يلقى ماضيتها بهدا - فطيرة صغيرة ويصغين من دجاج الخصى . وكل طربت الابنة لوده الهبة التي أشتيت نفسها . مثل هذه الوقائع التي يستطیع فيها المؤلف الروائي أن يربط الأحداث الكبيرة بالبسيط من الحياة ، لا تصغر إلا عن أدب يملك الضمائية والقدرة على التعبير عنها .

رواية السالية صورة تستعد الوقائية في رسم تعالج الإنسانية عرفها ريفنا المصري ، منها ما تفرس بفصل توتسما الاشتراكية ، ومنها ما تفتح أمامه الأفاق لينمو مزمو ، وكثرا شذا الغير والجهل والاداب بل العمل الناجح .

الدكتور مصطفى مندور

(١) الكتاب الدعوى - مؤسسة روز اليوسف - يوليو ١٩٧٢
١٤٨ ص

في قصة سوق العبيد ، أو من جانب الفن للغير كما في قصة كلب الباشا ، وهو حيناً آخر بسبب عوامل طبيعية مثل دماغه الخلفة في قصة الكرياج تصاعفا سيطرة الكبار على الصغار ، وهو حيناً ثالثاً عوامل اجتماعية مثل عدم وجود أقرباء أو أصدقاء للإنسان في الحياة كما في قصة القبطوع ، وهو حيناً رابعاً بسبب عوامل نفسية حيث نجد تعلق الابن بأمه وعدم فطامه النفسي عنها بسبب شقاء الأطراف الثلاثة : الأم والابن والزوجة .

لهذا يقدم الأستاذ صيحي الجيار نهايات أو حلولاً مختلفة لذلك الشقاء الإنساني تلاوت نغلاً وتشاؤماً . ففي قصة سوق العبيد بدأ أن الجنون هو الحل النهائي لمشكلة البطة ، وأنه ليس أمامها إلا أن تحقق في عالم الوهم ما لم تستطع تحقيقه في عالم الحقيقة . بينما كانت النهاية في قصة كلب الباشا القضاء على المجتمع الطغياني ومولد المجتمع الاشتراكي الذي جعل الراعي الصغير محروس مثلاً في أحد الصانع . أما في قصة الكرياج فبدأت النهاية مصطنعة أو مؤقتة . فالوالد يمز عطفاً على ابنه المصاب بعد أن يبركه قصته ومدى شقائه ويطلب منه أن يسامحه ، ولكن الفارق بين قصة أن الأمور ستعود إلى مجراها المسمى بمجروح شفاء الابن من مصابه حتى ولو صلت ثلاثه نأبيه ، فدمايته ما تزال موجودة وستقله في التعليم مثل أخوته قد انتهى . أما قصة القبطوع لنجد فيها مسوداً يرسل خطاباً إلى صديقه الوحيد الزهيري أبو حبه وما يلت الصديق أن يلبي دعوة صديقه ، فبأنى تفراته فدمعا له هدائه المتواضعة ، وتكثف في نهاية القصة أن الزهيري باع جليابه الصوفي حتى يستطيع أن يدر لكن تذكرة السفر وذلك الهدايا . وهكذا نجد أن النهايات أو الحلول المختلفة يتم إحداها على نطاق فردي كما في هذه القصة وأحياناً على نطاق جماعي كما رأينا في قصة كلب الباشا .

أما قصة ابن أمه فإن الفارق بين أن نهايتها مجرد حل مؤقت ، ولا يتسع بأنها النهاية الفنية للقصة ، فهي في ذلك شبيهة بنهاية قصة الكرياج فنحن نجد علاقة عميقة الجذور بين الأم وابنتها لدرجة أن الابن يغضب بزوجه في سبيل إرضاء أمه ، لكنه ما يلبث أن يتور على هذه العلاقة عندما يجد أنها ستخرجه من زوجته ، فيأمر أن يستقل في شقة هو ولزوجته ، وفجأة – وبالفعل من هذه القدمات النفسية العميقة الجذور – تتنازل الأم من جميع مطالبها وتكتف فحاة أنها تستند زوجة أنها فلا تناو لها فتيان الشاى عندما تنوبك وهكذا أصبحت زوجة ابنها التي سبق أن أجبرت ابنها على إرسالها إلى بيت ابنها . . . يصبح « في مينيها اللاتين » وتنتهي القصة بمودة الزوجة لعمى مرة أخرى مع زوجها وأمه تحت سقف واحد . ولكن الفارق بين أن القدمات النفسية كما يمر عنها الكاتب في القصة تنعوى على نتائج أقوى أثاراً من هذا الحل العرضي وبذلك لا يتم الإحساس بأن هذه هي النهاية الطبيعية للقصة . وكان على الكاتب أن يوسع لنا مدور هذا الحل في بداية القصة وأن يعمد لها ، ولكنه صور شخصية الأم وطبيعة العلاقة بينها وبين ابنها بحيث لم يدع مجالاً لامتكان وقوع مثل هذه النهاية وبعضى آخر فإن هذا الحل غير مبرر فنياً .

والسرد في قصص المجموعة يتنقل ما بين ضمير المكلم وضمير القارئ ، والكاتب مهم بالفاصل التي تساعده على نجاح عملية الإيحاء بالواقع كما أنه حرص على ألا يستطرد أو يسرد وواقع ليست لها علاقة مباشرة بأحداث القصة . وليس للمؤلف منهج واحد في اختياره لبيانات قصصه فأحياناً ما تكون البداية هي نهاية القصة ثم نسترجع أحداثها ، وأحياناً تبدأ القصة من لحظة تآزم الأحداث ثم تعود إلى الوراء قليلاً ثم ما نلبث أن نستكمل ما تلا ذلك من أحداث ، وأحياناً تبدأ القصة ببداية أحداثها التي تتوالى في ترسيبها الزمني .

وفي قصة « استغفر الله » استخدم الكاتب الرمز للإيحاء بدلالة الحدث ، فالعلاج صالحي برادو خادمتة فتحة من نفسها أثناء سفر زوجته ، بينما ينجح كلب الجيران تخلفاً منه طفلة العلاج وتلجأ إلى دأها فتحة لتحييها من الكلب الكبير لتلا كلها . ونطمئنها الدادة قائله : أن الكلب لا يأكل بني آدم . وكما يغضب المؤلف أن تلت دالة هذا الرمز من القارئ فيتوقع بشره قائل : أن الدادة أوشكت أن تقول أن ابني آدم يغترس آدمياً مثله ، لكنها خشيت على أصاب الطفلة ألا نطمئنا إلى الفن السطحي للكلمة . وهذا يزيد لا ضرورة منه . وبعد أن نال العلاج مازبه بمود الرمز مرة أخرى فنجد كلب الجيران يتربص بطفلة حسن من العلاج صالحي . وعندما يغفل نوازها على الأرض الضيق الممتد تحت نافذة الطبخ تسقط فرسة سهلة أمام الكلب ، ويلجأ الطفل إلى دأته فتحة مستنجداً بشهانتها لكنها تكاد على نفسها ألا هزأه دون أية رغبة في ممارسة أي فعل إنساني .

وفي المجموعة بعض قصص – لا سيما الأخيرة منها – ليس في مستوى القصص التي سبقت الإشارة إليها سواء من ناحية الأداء أو الموضوع وذلك مثل قصص « طليخة » و « شيخ الماشي » و « لزعة صمير » التي تبدو وكأنها هي تبرير للغة التبادلة بين الزوجين .

ولست أجدر في الختام خيراً من تحية الأدب صيحي الجيار لأنه لا يخالج الرضى لحسب بل يطو عليه في مثل هذه المحاولات الأدبية . فهو مثل من امتلأ الكفاح الإنساني الذي لا يعرف اليأس وإذا كان الأمريكيون يطغرون اليوم بيهلن كثير ، فإن علينا أن نلهم بأمثال صيحي الجيار . فهو رغم مرضه الزمن الذي يقعه من الحركة يشارك في نشاطنا الأدبي تأليفاً وترجمة . ولا شك أن حياته وكفاحه مع المرض أعظم قصة والفصل مثل يمكن أن يقدمه لابنائه جيلنا وأجيالنا المقبلة .

يوسف الشاروني

عبد الرحمن الرافعي تاريخ الحركة القومية في مصر القديمة

هذا كتاب رجل أحب وطنه فأحب تاريخه ، أراد به أن يستكمل ما صدر له من قبل من « سلسلة تاريخ الحركة القومية في العصر الحديث » .

قدم الأستاذ الرافعي لكتابه بمقدمة شهد فيها بما رأى من « حالة مصر القديمة - مصر الفرعونية - بحيث تسبوي الباحث لاستعصامها » . وفي رايه كما قال « أن الحركة القومية كما نصدتها وعينها هي الجهود التي بذلها الشعب المصري بمختلف طبقاته في سبيل تكوين مصر الحرة المستقلة والحدود من كيانها والدفاع عن استقلالها والثورة على كل من يهدد على هذا الاستقلال ومقاومته بكل ما أوتيت من حول وقوة » . ولقد أورد الأستاذ المؤلف أقسام التاريخ المصري القديم قائلا أن الدولة القديمة تبدأ بالأسرة الأولى وتنتهي بسقوط الأسرة حيث بدأت الدولة الوسطى من الحادية عشرة إلى السابعة عشرة ثم لتتأخر الدولة الحديثة من الأسرة الثامنة عشرة إلى الثلاثين وأربع هذا التقسيم في فصول الكتاب . غير أن الأثرين من مؤرخي مصر القديمة قد اجتمعوا على أن الدولة القديمة إنما تبدأ بالأسرة الثالثة وتنتهي بنهاية الأسرة السادسة ، أما الإسرات الأولى وهي عصر النشأة والتكوين فمخيان في مصر قائم بذاته سمي « عصر بداية الإسرات » كما سُميت الدولة الوسطى الإسراتين الحادية عشرة والثانية عشرة ليس غير وبين الفترتين عصر مستقل يطلقون عليه « العصر المتوسط الأول » Late Period أو First Intermediate Period كما تبدأ الدولة الحديثة بالأسرة الثامنة عشرة وتنتهي بالحادية والعشرين حيث يقع بينها وبين الدولة الوسطى عصر متوسط لأن واقع انقراض احتلال الهكسوس في الدولة القديمة قد تم تدخل مصر في اضطراب الدولة الحديثة عبره جديها فقدمت إمراطوريها ووحدها وتعرضت فيه لغزو المهاجرين من الفينيين حيث استولى هؤلاء على السلطة قبيلة - وتأسست الإسرات الثانية والعشرون والثالثة والعشرون منهم ، أما العصر البابليي حتى غيرة التاريخ الفرعوني بالأسرة الثلاثين فتسميها « العصر المتأخر » Late Period أو Babylonian Period حيث خضعت لحكم البابليين أو الآشوريين وقد علق الأستاذ المؤلف على الفتح الآشوري بقوله « وقال بعض المؤرخين أن يبعثي أسس في القرن الثامن ق. م الأسرة الخامسة والعشرين ووصلوا أمرته البابليين وزعموا أن البابليين حكمت مصر في عهدهم . وألحق أن يبعثي من التوبة لا من أوبويا .. لم أذن من صميم المصريين فلا هم البابليون ولا التوبة من أوبويا » ونجد في هذا المقام أن نوضح أسرا كثيرا ما أخطت على المؤرخين الحديثين عندما يؤرخون لمصر القديمة متتبعين إلى المصادر الإغريقية القديمة والمراجع الأجنبية ، فقد كان الآشوريين يطلقون على التوبة العليا اسم أوبويا وهو الجزء الذي عرفه أجدادنا القدماء وورد في التوبة باسم كوش . ولذلك فثقتان بين أوبويا بمعناه القديم وأوبويا بمعدلوله الحديث . ومع ذلك فقد ترجم بعض الكتابات الحديثة لفظ أوبويا القديم باسم الحبشة أحيانا وفي ذلك ما فيه من اللبس والتزوير .



ومهما يكن من شيء فقد بدأ استنادنا المؤلف تاريخه بوحدة مصر على يد ميتا وهو بذلك لم يبدأ تاريخ الحركة القومية منذ فجر التاريخ كما ورد في عنوان الكتاب ، ذلك أن فجر التاريخ عندنا نحن الآشوريين إنما يدل على ما يعرف كذلك باسم ما قبل التاريخ وهو مستمر الفترة التي بدت فيها طلائع النشأة البشرية في الأرض حتى ظهور الكتابة مع توحيد القفرين سنة ٢٢٠٠ ق. م على يد ترقم (منا) .

على أن الوحدة التي تمت على يد من نعرف باسم ميتا لم تكن الوحدة الأولى في تاريخ مصر . فقد تمتعت البلاد بوحدة قديمة تمت على أيدي ملوك الوجه البحري عرفها المؤرخون باسم الوحدة الأولى وسبواها في عام ٢٢٠ ق. م وكانت حاضرة البلاد بومنت عين شمس أو كون كما عرفها أجدادنا وذكرها التوبة . بمعنى أن مصر قد اتحدت قبل ميتا بما يربو على عشرة فرون وأن الحركة القومية قد كانت قديمة عريقة ترتد حقا إلى فجر التاريخ . ومع ذلك فلم تحظ الوحدة الأولى مع ما تدل عليه من قوة قومية عارمة تغير سطر واحد في هامش الكتاب بخط من قدمها ويهون من شأنها بقوله : « كانت هناك وحدة سابقة لم ندم طويلا والوحدة التي تالتت سنة ٢٢٠٠ ق. م هي التي استقرت واستمرت » وذلك على الرغم من دلالاتها في تاريخ مصر القديمة وإيمان المصريين في ذلك التاريخ السحيق بالوطن الواحد . فإن مصر لما ارتدت إلى الانفصال عادت ألقدها المصريين نهوى إلى الوحدة من جديد وعادت هذه المرة من قبل ملوك الصعيد ، وربما استعصما ، ما دما تؤرخ للحركة القومية ، أن نقول أن الوحدة بين شطري مصر قد كانت حتما على التاريخ وكانت عديدة في صدور أهل الوطن الواحد في الشمال والجنوب وفصلنا من ذلك فلم يكن ميتا أول من حاول توحيد مصر من ملوك الصعيد فلدينا من أساد التاريخ ما يرجع هذه المحاولات على يد بعض أسلافه من أمثال الملك العنبر وفي ذلك ما فيه من الدلالة القومية وما في النفوس من حرص جعل الملوك رموزا وجنودا يستلكن الرقبة الجامعة ويتولون التسليح . ولم تكن الوحدة شعرة رجل واحد إنما بقوته لبسط سيطرة أو فرض سلطان .

ذلك أن دراسة التاريخ في عصرنا الحديث لم تعد تختص بين الواقع والأحداث ، وإنما تجاوز ذلك إلى ما يمكن ورأها وما يتكشف عنه الرثب بينها من الفلل والدلالات . ولا شك أن الوحدة التي قامت بين مصر وسوريا على ما لثنته من الأمم القصير التي هي حدث خطير تدل على قوة الحركة القومية ، وليس يصحف من هذه الدلالة أن قصدها بعض الأفراد السياسية أو مؤامرات المحرفي .

ولقد كان استناد الرافعي في مقدمة كتابه (٦ - ٥) كما في صلب الكتاب ، حرصا على أن يصف حروب تختصم الثالث ورسيس الثاني بأنها حروب « دفاعية » معاولا جهده لاثباته كما يسمي من تصانيف الماثلة أن ينشئ من مصر ومملوكها صفة الفارة والصدوان ، ولكن حرصه هذا قد أوشك أن يجعل من مصر بومنت قلدا سهلا صيف الشوكة لين المراس أميل إلى السلبية يستطيع من يشاء النيل منها والإغارة عليها ولا تستطيع إلا دفع هذا الصدوان أن استنفات ، ولم تكن كذلك في عهد هذين المعانين العظيمين ، وطبقنا بنا في هذا العرض أن نذكر مرتباج ورسيس الثالث ، أولئك كانت لهم جهودهم في ميادين الحرب والكفاح ولئن كانت حروبهم دفاعية حقا فقد كانت جهاد القوى التي يستطيع أن يهجر الظلمين ويرد كيد المعتدين وحسبنا تفسيرنا لسياسة الفرانقة قول المؤلف نفسه « اندمجا فطرنا إلى أن نأمين الاستقلال لمصر لا يكون بتحقيق حدودها مصب . بل لا بد من بسط نفوذها على البلاد التي جاء منها الفرو الاحتي .

ذكر الأستاذ المؤلف في الفصل الأول « الوحدة العربية والدولة الحديثة » أن ميتا كان أول من حكم أرض مصر مجتمعها بعد فتح الوجه البحري ، وهو يغازن بين وحدة مصر وغيرها من الوحدات في التاريخ كالأوحدة البابلية والوحدة الألمانية ويعول « أنه لا يعض من الوحدة أن القسوة كانت سبيلها فإن معشر الوحدات الهامة كان عبادها القوة . وفي عهد ميتا تأسست عتف ، وكان الإسرات أول من كتف التقويم السنوي وعسرف الكتابة .. والقرن مئة ككتف الأسرة الأولى والثانية بنحو سطر في قوة الدولة » .. وظلت الوحدة القومية والدمج في

سياسة المواطنين » ونحب أن نوضح أن ملوك الأسرة الثانية فضل تثبيت الوحدة والقضاء على محاولات الانفصال والحفاظ على الحركة القومية ولها اضطرت إلى شيء من القوة لذلك .

ثم تلاه عهد من الإنشاء والتعمير امتاز بالإهرامات الضخمة والمعاني الرائدة التي تدل على قزيمة جسارة وقدم راسخة في الصخرة والمهمنة وعلى جهود حثيثة في ليبريا من الليادين . فاستقلت النجم والحاجز وانبثقت البعث التجارية واكتشفت في البر والبحر في أقصى الشمال إلى فينيقية وأقصى الجنوب إلى السودان وذلك عند العناية بالجانبين البحري فكان نصر اساطيلها وجيوشها التي تعصى زمامها . وبرزت فيه أسماء من بولكو وأفرع ومكناور وسحور وبيس . كما نبغ من الأفراد مثل هؤلاء أمتهوتوب وزير الملك زوس الذي « برع في الدين وفي الطب وفي العمارة » وبولكو منبه استلانا المؤلف « كان أمتهوتوب فردا من أفراد الشعب وتمكن له صلة عائلية بالإسرات المائلة بل ميزه نبوغه وبهرته ونشاطه الشعبي » ولا أدنى من أين استقام له هذا الفخر من أمتهوتوب وليس لدينا من ولاتق التاريخ عنه إلا التذلل السيور . » ويقول « وقد لبث في برية أدور سميت التي تعد أقدم رسالة علمية في الرحلة مدى اهتمام المصريين القدماء بالطلب في عصر بناة الأهرام (ص ٢٢) » وأخشي أن يلهم من هذه الصبغة أن يرديه أدوين سميت أنها ترجع إلى عصر أي بعد بناة الأهرام وليس هكذا كانت البردية فهي ترجع إلى عصر أي بعد الأهرام بكثير .

ثم اضطربت الأحوال منذ أوامر عهد بيس الثاني « من الأسرة السادسة » فلم يقبل الشعب الهاديي الذوبع العبر على الخاتم طريلا وقام عند عدة آلاف من السنين بأول ثورة شعبية . « وقد كان يود القاريي أن يطلع على أمته من سبط الشعب ورفقه العبر على الخاتم فيكون بذلك التاريخ الحقيقي للصحة القومية كما تضمن بها ولأمن التسويج بين قامت أول طهيرة شعبية تطلب العدالة وتقيم القيم الديمقراطية التي لا تجعل فضلا لخواص على مواطني الأياض الضالغ » ثم قد كان لذلك من أثر في سياسة ملوك الدولة الوسطى فيما بعد .

على أن المؤلف دخل بعد ذلك في الفصل الثالث في الدولة الوسطى التي « سارت البلاد قعما إلى الأمام » فهاولت إعادة الوحدة إلى ما كانت عليه « ولكنها لم تصل إلى هذا التوحيد كاملا إلا أيام امنمحات الأول رأس الأسرة الثالثة عشرة الذي كرس حوكمة حكام الأناطيم » واستطاع ملوك هذه الدولة أن يبرروا الرقابية للبلاد بما أنقلوا من مشروعات الري ورفقة الزراعة وتيسير سبل النقل وحماية الطرق لترقية التجارة واستغلال مناجم البلاد وتأمينها .

ثم « ورثت البلاد - بالفزو الهكسوس - أو الرامة » وترجمه اسم الهكسوس بالرامة خطأ وقع فيه ماليتون مينيبي أن يستمر في الأخذ به فلعل هكسوس كلفان مصريتان فديتان متاهما حكام البلاد الأجنبية ، والثؤلف يوازن بين احتلال الهكسوس واحتلال الإنجليز في العصر الحديث فلا يجد غربة في امتداد حكم الأولين حيث استطاع الإنجليز في عصرنا الحديث احتلال مصر أربعة وسبعين عاما .

« كانت حروب التحرير ضد الهكسوس حروبا مروسا جعلت فيها بطولات كتاب التحرير المصرية (١) » وفلور فيها أبطال من الرجال والنساء « وبغير المؤلف من أمية له قال : « أن بطول المصريين في حرب التحرير من الهكسوس جديرة بأن تكون مثقلة في ملاحم المشر .. قول لنا أن تأمل .. في ملحة من تألم شاعر عربي يشيد بالروح الوطنية التي انبثقت في الشعب المصري القديم .. من أجل حرية الوادي واستقلاله . فل نجد في شعرنا هوميروس الثورة على الهكسوس .. »

على أن أحصى » بعد أن حرر البلاد من الهكسوس قد تعميم في جنوب فلسطين وحارمهم في شاربوهين .. ولكن ملك الهكسوس فر منها قبل أن تستسلم » غير أن مصادر الساربخ التي تحدث عن الهكسوس قليلة نادرة « ولنا نعرف منهم لذلك إلا أمير الشبر » وليس لدينا من التفاصيل التي تحدث عن حرب ملك الهكسوس من شاربوهين قبل استسلامها وربما كانت هذه الواقعة من قبيل الافتراض ولكن استناد المؤلف يسوقها سؤل الحقيقة الثانية ، والتي لا شك فيه أن الهكسوس قد قضى عليهم بعد شاربوهين قضاء مبرها ولم تقم لهم بعد ذلك قائمة لهم من حيث هم قوة ذات خطر في الشرق « وديسا كانت لهم قول قليلة استتج وجودها بعض العلماء من أمثال ادوارد ماير وجارنر .

ثم مضى المؤلف إلى حكم التحفاسة وتفرغ لحكم بتحنس الأول الذي خضعت في عهده الأقاليم الآسيوية « ولكن مدة حكمه لم تبلغ ثلاثين عاما بل هي حال ، وأكبر الظن أن الأستاذ المؤلف قد أخطأ ذلك من بروتو (١٩.٥) ولكن البحوث الحديثة قد فترت لذلك المدة ما لا يزيد من تسعة أعوام . وقد خلفه تحنص الثاني ثم حانحسبوت « التي استطاعت بإيد أسرارها في الدولة أن تفرود بالكم .. إذ كان تحنص الثالث لا يزال ميبا .. وسكت تحنص الثالث على هذا الوضع ولم يثر أي شقاق أو نزاع حرسا على وحدة الصف وبرهن من الساسة الأول على بعد نظره ومناذره من الحكمة والكان « (ص ٨٨) : كان سكوت تحنص الثالث كذلك حقا وقيل كان له نصيب منه أن يبرهن من الساسة الأولى على بعد نظره « وهو الشمول بوصاله عهده التي « استطاعت بإيد أسرارها أن تفرود بالكم .. فإن التابيت أن تحنص الثالث وانصاره لم سكتوا سكوتا مطلقا وإنما قامت حرب العدائية بينه وبين هته وانصاره « منذ اللحظة الأولى « كل حزب يحاول استقلال عقائد الدين وإيمان الجماهير » أود أن نسال هل كانت أم تحنص الثالث من الجوزاري (ص ٩١) أخشي أن يكون في استعمال لفظ الجوزاري لاسيحية لأحدى أمهات الملوك من قبل الملوك ليس يخرجنا عن الواقع ، فالجوزاري من مقيونا من كثير ملك الجيمن ولم يكن أمهات الملوك كذلك ، كن هراتي لهم مثل ما لغيرهم من الحقوق إلا التاج .



ولقد عرض المؤلف لعروب تحنص الثاني وأولى معركة ميبو متاية خاصة ولكنه ما زال يؤكده تفوق الهكسوس في تلك المنطقة على عهد تحنص الثالث وهذا لا يخرج من نطاق الافتراض .. « وقد تروى تحنص الثالث بعد أن جلس على عرش مصر أربعة وخمسين عاما ، وبقيتي أن نبين هنا أن تحنص الثالث قد كان يعتبر نفسه ملكا منذ تولى أبوه وأنه استقط حكم حانحسبوت من حسانه فيلقت لذلك سنو حكمه أربعة وخمسين عاما .

وأطبق تحنص الثالث عهد من الترف والرخاء كانت زهرته عهد امتهبت الثالث لمعاهمخاتون بتوخته ادينيوساقت المؤلف فسلما عن التوحيد عند قدامه ، المعربين اعتمد فيه على محاضرة الفها شيخ الإريين المعربين أحمد كمال باشا سنة ١٩٠٧ قال أن التوحيد أي المعربين القدماء من نوح عليه السلام وإن عقيدة الشر لم تدخل إلا مع العرب في الجاهلية الذين دخلوا مصر في العهد القديم « وأن كان ما فيها من الآراء من موسوعات المناقشة والجدل ولكنها تشيد على كل حال بوصف المؤلف لاصفاته وأصفاته الأفيين .

ثم أعقب المؤلف اختاتون فترة من اضطراب سياسي واجتماعي ادت إلى ظهور قائد الجيش حور محب واسيلاه على الملك « لأن الظرفوف دلفته إلى ذلك لهما لانقاذ البلاد من الهلوة التي ردت فيها - فمن التواتين لحاربة الرشوة والفساد فكان

أ.د. رشاد تاج، د. مصطفى بدوي مبادئ النقد الأدبي

في عام ١٩٢٤ نشر رشاد تاج كتابه « مبادئ النقد الأدبي » وفي عام ١٩٣٤ وصل هذا الكتاب إل أيدي قراء العربية بعد أن قام بترجمته الدكتور مصطفى بدوي ولعل هذه الرحلة الزمنية توضح لنا إلى أي مدى تجاوزت المكتبة العربية من بعض أمهات الكتب الأجنبية ، وهي كتب تعتبر المكتبة العربية في أمس الحاجة إليها . بل نحن فطراء بصفة خاصة في الكتب التي تبحث في النقد من حيث هو علم . صحيح أن مكتبتنا بدأت تفرس بعض دفلوها لكتب يمكن أن نعتبرها « نقدا تطبيقيا » ، وهذه ظاهرة تشر بغير ع فير أن هذا الاتجاه لا يستطيع أن ينف وحده على فهمه ، إل لأيد من وجود كتب في « النقد النقري » ، وفي النقد من حيث هو مذهب وعلم . والنقد التطبيقي ويمكن أن تأتي بعده ، فالذي يكتب من مختلف الأعمال الفنية ، أي يكتب « نقدا تطبيقيا » يستطيع بعيد ذلك أن يخرج بخصلة من التجارب يعسها في شكل مذهب في النقد . هكذا تشتد حاجتنا إلى هذا النوع من الكتب . ويزداد احساسنا بهذه الحاجة كلما حين نلتفت حوالينا فنجد أننا نعالى من فوضى النظريات القديمة ، وهي نفس الشكوى التي ارفع بها صوت رشاد تاج في الفصل الأول من الكتاب بل لقد جعل هذه الشكوى عنوانا للفصل (ص ١) من الترجمة . والفوضى هنا تأخذ اشكالا عدة ، من بينها ذلك الصراع الذي ينشب في الصحف من حين لآخر بين النقاد والمخالفين وبين النقاد والنقاد وهو صراع كاد يتخذ طابعا « موسميا » وإن دل هذا على شيء فأنما يدل على أن الأمور الفنية لم تستقر تماما . ووسط هذا الصراع ترتفع أصوات مطالبة بأن يكون للنقد منهج ، مطالبة بأن يستلهم النقد من العلم .

والأ كإن ههنا نقاد أجانب استفادوا من العلم فلا شك أن رشاد تاج في رسهم ، وإذا شئنا التفصلي فلنا أن رشاد تاج استفاد من علم النقاد بالذات وسمى إلى نقد نظري زملائه « النقاد إلى أهميته » - وهذا ما أكده وولتر بيت في كتابه « مفسحات للنقد » - كالكه الحاصل بيت أن رشاد تاج لفت نظري زملائه إلى مطلب ثان ، وهو أن يهتموا - حين يتعرضون لفصيدة على سبيل المثال - بالنمى وأن يخلصوا في مشكلة تعليمنا من ناحية اللغة والتشبيه والاستعارة .. إلخ .. وبهذا الطلل التي استفاد رشاد تاج أن يكون دائما ما عرف بعد ذلك باسم « النقد الجديد The new Criticism » (في إنجلترا وأمريكا ، وقد ظهر هذا النقد في ثلاثينات القرن الحادي والعشرين ، والغريب أن ازدهر في أمريكا أكثر مما ازدهر في إنجلترا التي نبع منها هذا الاتجاه أصلا غير أن جورج واشنطن ستيفر ويقول أنشأ نفسه نظرية من نزعم أن رشاد تاج صاحب مدرسة للنقد في منتصف القرن الحادي ، مدرسة « بيوت أحد أعضائها (١) ذلك أن كتاب البيوت الغاية المقصدة The Sacred Wood الذي قبل أن يظهر لرشاد تاج كتاب على الإطلاق . لكن إذا لم يكن رشاد تاج صاحب مدرسة فأنه بلا مراد (وهذا ما يؤكد واشنطن في مقاله من رشاد تاج) أكبر وسمى النظريات تأثيرا في القرن الحادي .

نعم . أن رشاد تاج يركز نشاطه في استخلاص النتائج والتفكير

ووضع النظريات وإجراء التجارب . ولكنه لا يد كتابا يتنقد فيه الأعمال الأدبية المعاصرة أو القديمة ، وهذا ما يعتقه يختلف من البيوت الذي كان يقن ويقت في نفس الوقت ، ويجعله

لهيذا لقيام الأسرة التاسعة عشرة التي كان رئيسها الثاني أعظم ملوكها ، وذلك لما تولاه من العناية في سبيل سلامة مصر وأمبراطوريتها وما أنشاه من المعاني الهائلة مهيدي إلى سبيل « حكم ٦٧ عاما .. وتولى في نحو العشرين من عمر » فإن كان ذلك كذلك (مع أن الأرجح أنه تولى في السادسة عشرة) فلا شك أنه تولى وهو نيك وفماثون سنة وذلك على خلاف قول المؤلف أنه « بلغ من السن نيفا وتسعين » ثم تحدث عما استحق رئيس الثاني من تكريم ثورة سنة ١٩٥٩ التي أقامت لثاله إلى حد مبادئ القاهرة .

وما زال المؤلف يعتمد بغير تحقيق على مايقولون الذي اعتبر رئيس الثالث مؤسسا للأسرة العشرين (ص ١٤٨) والثابت أن أباه ست تحت هو مؤسس هذه الأسرة .

لم استطاع شيشق تأسيس الأسرة الثانية والعشرين ولأدري لماذا تنكر أصله الليبي ، وعلى أن مصر في عهده قد استطاعت أن تسترد بعض نفوذها في فلسطين كما ورد ذكر ذلك في التوراة لم أنزل من الليبيين إلى التوبيين الذين استطاعوا فتح مصر على يد جيمبي مؤسس الأسرة الرابعة والعشرين ثم استردت مصر استقلالها فيما تسميه بعض النكبة أيام الأسرة السادسة والعشرين وكان مصر يورثه أسطولها العربي واتجارى الذي « رفع علم مصر فوق البحار وظاف حول إفريقيا قبل البرفاليين بأحد عشر قرنا وبرزت من هذه الأسرة أسماء إسمايك ونكاو . ثم غنيت البلاد بجزو الفرس فسقطت صرية القيامة ولكن المصريين قتلوا على سطهم على الاحتلال الأجنبي فثاروا عليهم واجلوه ، ولكن الفرس عادوا من جديد حتى طردهم الاسكندر الأكبر .

ولم تستمر مصر لحكم أخلاف الاسكندر من البطالسة فكمهه المصريون » وبرزت الحوادث على ترة العبرية الكاتبة في الشعب وظل المصريون يثأرون البطالسة ما ويستهم الحيلة بالأحزاب ثارة وبالفرودات أخرى .. وكانت سياسة الحيلة أنصاء المنصر المهرى من الجيش وحمله مقصورا على القدينيين فلما تعرض ملكهم لخطر السيلوتيين في عهد بطليموس الرابع اضطر إلى ادخال المصريين إلى تولاه السلعة معاهدين حيث دخل بهم معركة رفع التي انتهت بنصر مؤزر بفضل الفرقة المصرية ، وكانت رفع نقطة تحول كبير في موقف المصريين .

غير أن البطالسة سرعان ما تولى بهم المصع حتى خلصوا لحماية روما وسيطرتها لم تعولت إلى ولاية وعلانية سنة ٣٠ ق.م. فلم يكن حكم الرومان خيرا من حكم اسلافهم فطغروا على المصريين حمل السلاح وميزوا عليهم اليونانيين واليهود فثار المصريون في اتجاه البلاد عليهم ، واستمر اضطهاد الرومان حين سبق المصريون إلى اعتناق المسيحية واستشهد عدد كبير منهم في سبيل العقيدة واستمر الاضطهاد بعد أن أصبحت المسيحية دينا رسميا للرومان من أجل اختلاف المذهب .

وللأول يقاسون ذلك الحكم القبيح حتى كان الفتح العربي على يد عمرو بن العاص .

أحمد عبد الحميد يوسف

يشغل أيضا من كولدج الذي كان فنانا من لغة راسه إلى أحسن فقيه لم يؤلف فيه كتابا لـ *Biographia Literaria* من أجل هذا بعد ريتشارد ناددا نظريا ، بل أن تعدد أكثر مجردة من نقد كولدج .

وقد استطاع ريتشارد أن يستفيد من وجوده كاستلا في كمبرج فاجري تجارده على جمهور الأدب وتلقيه ليخرج دلخقة التالية أن معنى النص الأدبي يتحدد بتعدد الذين طالعوه ، وأن لغة عوامل كثيرة تدخل في تفسيرنا للنص ، ومن بين التجارب التي أجراها تلك القصيدة التي وزعها على جمهوره دون أن يشير إلى مؤلفها أو العصر الذي كتبت فيه . وطلب من طلابه أن يكتبوا عن هذه القصيدة ، وكانت النتائج متنازع تحكي قصة التباين التسلسل الذي يمكن أن يصل بين تفسير « ا » لنص وتفسير « ب » لنفس النص . ونشر ريتشارد نتائج أبحاثه في كتابه الشهير « *التفكير اللغوي* » (*أو المعنى*) هسدا ويتيح في نفسه ريتشارد العلمي مسددا اهتمامه بالنص من حيث هو ليس دون الولوع فريسة لـ « *العصر* » أو « *المؤلف* » وهو يدري من النص مشاكل الأسلوب والتشبيه والغموض وما إلى ذلك . وقد يوحى هذا بأن ريتشارد من أتباع مدرسة الفن للفن . لكن ريتشارد أبعد ما يكون عن هذه التباس والسبب ، أنه يؤمن بيلم أخلاقية يبتزها رسالة للفن . وقد أوفيه هذا في تناقض . وهذه التهمة الأخلاقية واضحة في السكتات التي ترجمه الدكتور مصطفى بدوي . وترجمة كتاب هكذا نجعلنا على علم عالمي رجل من أكبر رجالات النقد في البلدان التي تنسلك الإنجليزية وفي نفس الوقت نشير هذه الترجمة في نغوسنا ذلك الشوق القديم إلى لغات آخرين نريد أن نرى كيف ترجمه إلى العربية . وفاتحة هؤلاء المواد كبيرة ، لكننا لننسى نغفر في المكتبة العربية - التي الكثير من كتبهم - وفي هذه القائمة يسرد أسماء : كروتشي - ديوت - ليلز - هوب - ريد - ألين ليت - كليات بروكي - كينيث بيرك . ونحن في انتظار ترجمات كتبهم على أن يصدر هذا اللون من الكتب كسلسلة منفصلة - تحمل على سبيل المثال عنوان « *أصنام النقد الأدبي* » أو « *التيارات النقدية* » أو « *دراسيات نقدية* » .

وكتاب مثل « *مبادئ النقد الأدبي* » ينطوي على صموده بالغة لما فيه من نسيابة ، وطريقة ريتشارد في عرض أفكاره بأسلوب علمي صارم . وقد أشكر الدكتور مصطفى بدوي في المقدمة إلى هذه الصوبة . وليس من شك في أنه من أصعب الكتب التي وضعت في النقد وريتشارد يتقدم بدمه هسدا كما أشار السيد للترجم . وهو يود في المقدمة أوله - ونحن نعتني أن كتابنا هذا يسيد في لغة عدد كبير من الناس خاليا بشكل مؤسف من تلك « *التوابل* » التي أصبح الناس يتفوهونها فيما يكتب عن الأدب .

ولكن ، الواقع أن ريتشارد نفسه العفنا ببعض التوابل ، لكن برغبته الخاصة الوفيرة . ولم يكن يقصد من هذه التوابل أن تدخل السرور على القارئ وإنما أن تقدم الفكرة الطعنة ، بأن نلهمها للقارئ الهائل . مثال ذلك أن ريتشارد قد قصدنا بقضية معقدة معبرة وإذا به فجأة يفرح لنا مثلا من الحياة الصامتة ، لكنه لا يضره إلا بعد أن يفلطنا وبصمتنا بالقضية . كما يربحنا بعد ذلك فيحدثنا عن الشهيد ، وعن النص ، وعن موقف الإنسان من الشباب ، وعن الشخص الذي تمدد حالاه النفسية في اليوم الواحد فيكون لحظة « *نابليون* » وأخرى « *ديوجين* » في هذه اللحظة نص بالارتياح ، وتزداد القضية المعقدة وضوحا . وقد دك ريتشارد على هذه الطريقة في صفحات كتابه : *توابل لغتنا وفرة غير متهاذلة تتساق إلى زخرف القول* . لكن هذا كله لا ينبغي من الكتاب صفة الصوبة

(١) مما يتلخ الصغر أن أحد شبانتا (الأستاذ عبد الطيف الجمال) يقيم الآن في إنجلترا وقد أوشك أن ينتهي من إعداد رسالة الدكتوراه في ١٠١ . وريتشارد .

والتعقيد . وهنا تبدو روعة الروح العلمية التي حسنت بالدكتور مصطفى بدوي إلى ترجمة هذا الكتاب وعدم التنبه من عملية الإفهام . ويشير هذا في نفس الوقت القضية التالية : أن وزارة الثقافة تعاسب المترجمين بأقله وسر معين متصوص عليه ، ولكن كيف تعاسب مترجما كتاب « *مبادئ* » *التفكير الأدبي* » بنفس الطريقة التي تعاسب بها مترجما نقل إلى العربية مادة بسيطة ، مادة قد تكون موجهة إلى الناشئة ؟ إن هذه القضية أخطر مما يظن البعض ، ذلك أن الفاعل الذي إلى ظاهرة خطيرة - أقبال بعض المترجمين المتعاملين مع الوزارة على الكتب السهلة والأستاذ من الكتب التي سترهم - طالما أن الكتاب في كتنا الصالتيين واحدة ! وفي الكتاب الذي بين أيدينا يتضح مدى الجهد المبذول في نقل النص إلى العربية وعدم إكفاء الدكتور مصطفى بدوي بالقيام بدور المترجم وإنما بليل الجهد من أجل إعداد مقدمة صافية عرض فيها لأبحاث ريتشارد وأعماله الأخرى . ولم يكف بهذا وإنما ناقش الناقد في بعض قضاياها وافترض على جزء منها . كذلك قام بإرجاع الترجمة أحد أعضاء اللند في بلدنا وقد الأسادة الذين همصوا نراث القرب النفدي .

غير أن هذا لا يعني الكتاب من بعض الأخطاء وهي أخطاء تتعلق بميائنة نظفية الترجمة . من هذا عنوان الكتاب نفسه ، صبح أن كلمة « *مبادئ* » هي ترجمة صادقة صحيحة لمصطلح *Principles* . غير أن الكلمة أخلت في العربية إيهابا أخرى قد تولع القارئ العربي في إيس ذلك أننا قد نستعمل كلمة « *مبادئ* » كمرادف لكلمة مدخل ، كان نقول « *مبادئ الجغرافيا* » لهذا ، ربما كنا العرب إلى الوضوح والدقة لو نحن ترجمنا كتاب ريتشارد إلى « *أصول النقد الأدبي* » .

وبالرغم من أنه قد بلغ من دقة الدكتور مصطفى بدوي أنه يرمج الفيربات اللاتينية التي كانت ترد في بعض المصاحبات إلا أنه أفلل بلا مبرر المبررات أو التفاسل التي كان ريتشارد يقدم بها كل فصل من فصوله . كذلك كان يدل إلى الغمبال الصلطان الاقتصادية ليحل محلها جملا في القرب إلى الغرب الحر منها إلى الترجمة الدقيقة ، من هذه المصطلحات مصطلح *law of diminishing return* في صفحة ٩٦ من الترجمة و *divorcing house* .

في صفحة ٩٧ كذلك يبيل الدكتور بدوي إلى إفعال دلالة *or* . ونحوها في العربية التي « *و* » *بلا* من « *أو* » وقد شجعنا على هذا أن الكلمات التي تفصل بينها *or* . وهي كلمات متشابهة تكاد تكون مترادفة من هذا أنه يترجم *un fair or aggressive behaviour* (*حي ٩٧*) إلى « *السلوك العدواني الغاشم* » ، و *aggressive behaviour* « *السلوك القاتم أو العدواني* » والذي يجعلنا هنا نجسرى ورد اللغة إلى حد « *الوسوسة* » أن ريتشارد لا يلقى القول على عوايته وأنه يقصد بكل حرف شيئا .

وقد يعلق القارئ أن الفصل السابع هو موضع الدراسة هنا . والواقع أن الفصل السابع يصلح فعلا لدراسة « *ميتة* » خاصة وأن هذا الفصل - الذي يبحث في القيمة من الناحية السكولوجية - على جانب كبير من الأهمية . وعند مقابلة هذا الفصل بالأصل الإنجليزي نخرج بالاحتكاكات التالية :

في ٨٦ - يترجم الدكتور بدوي كلمة *good* إلى خير و *bad* . إلى شر ، غير أن النص يوحى بأن ريتشارد كان صعدت عما هو « *سليم وصائب* » ومما هو « *سوء وخلق* » ولهذا ، نعمل إلى ترجمة إحدى جملا ريتشارد إلى « *التجارب السليمة والتجارب السيئة* » *بلا* من « *تجارب الخير والشر* » . في ٨٦ - وقد وفر لنا بعضها علم الأثنروبولوجيا أو علم الإنسان « *وليس هناك مرادف في الأصل وإنما anthropology فقط* . ومن هنا إذا شاء المترجم مترادفا وجب عليه أن يضعه وسط فوسين حيث يعرف القارئ أن هذا المترادف من اختيار المترجم وأنه لم يرد في النص . في ٨٦ - « *حقا لقد كان في مقدور كل طفل قوى الملاحظة وكلمة* » *might* . في الأصل الإنجليزي - وهي هنا

العلة نفسه
بحول دون انتساج هذه الفضائل أو الرذائل بالضرورة
النسبية» .

ص ٩٦ - « العاشية » « يجب علينا ان نتبينها » وصحتها
« يجب علينا ان نعرف بها » .

ص ٩٦ - « العاشية » « ان انتساج اي دافع ليس الا مجرد
التشخيص الكامل لهذا الدافع » وهي ترجمة غامضة واسر على
القارئ اذا قلنا « ان ممارسة نشاط معين ممارسة كاملة يعتبر
عادة (انتساج) لهذا النشاط » .

ص ٩٦ - « فان بعض دوافعهم المكتوبة تظل تتحرك وتثور »
وصحتها فان بعض دوافعهم المكتوبة - العوالة في نفس الوقت
تظل تتحرك وتثور » .

ص ٩٦ - « وذلك التي يتوقف انتساجها على حالات
تعاظم بينهم وبين الآخرين » .

ص ٩٧ - « هذه الحالة انتساجها » وصحتها الانتساج المتعدد
Varied satisfactions.

ص ٩٧ - « وفي هذه الصلصة عبارة المختلطة الترجمة موجودة
في النص الانجليزي اسفل صفحة ٥٣ » طبعه Routledge.

« ان هناك معنيين لعمارة » يستفيد من زلزاله » وتستطيع
ان تلمس كيف يتصارع هذان المعنيان عند التطبيق » او قد
يبدو ان الدكتور يدوي لم يظلمها وانما ظلمها بتصرف فنان
« فلا احتياج الى الغير هو في الواقع احتياج الى النفس »

ص ٩٩ - « حارسا للمجتمع » وصحتها « وصيا على
الجمع trustee

ص ١٠٠ - « اي نظام ثابت وصحتها « اي نظام مستقر »
stable لا المقصود هنا الاستقرار اما كلمة

« ثابت » فقد توشى - خطأ - بالوجود .

ص ١٠١ - « قضية بالية مثل الوطنية » وصحتها
« قضية بالية مثل القومية » nationalisme . « توشى
الاولى لان ايضاهما/قضية اما (القومية) كما فهمه بولنتشارد
فهي النزعة الضيقة التي تجعل الوطن يعبر حول نفسه
سياسيا » .

ص ١٠١ - « ما في الموقف الديني ازاء مسألة تعدد التسل
من سلة وتناقض » وهذا مثال للخطا الذي يمكن ان يقع فيه
الترجم عندما تخمس ويستمر في ابداء راية ذلك ان الترجمة
الصحيحة لثمة تكفي بأن تقول « حيث الموقف الديني من
مسألة تعدد التسل » .

وفي كتاب كهذا تواجه المترجم مهمة شاقة ، ذلك انه مطالب
هنا بالقيام بوظيفة جديدة ، وظيفية التفسير .. على الا يوفيه
هذا في حوة التريب او الشرح المستورد .

ان صياغته يجب ان تكون دقيقة ومنمطة مع النص ، ولكنها
يجب ان تحاول في نفس الوقت ان تفسر وتشرح من طرف
ولا يكفي ان يظل ان الكتاب صعب . لا يكفي ان يكون الترجمة
علا بكل خفايا هذا الكتاب وانما يجب ان يخلو في انتباهه
قراء اللع خاصة وان الكتاب المترجم سيطلب انسا ان
يقروا - او لا يستطيعون ان يقرأوا - هذا الكتاب بالانجليزية
هذا هو التحدي الجديد الذي يواجهه اي مترجم يتعزم لترجمة
نص معقد .

كذلك ناطق على الدكتور يدوي انه يشير الى بعض المراجع
الاجنبية فيذكر تاريخ نشر الترجمة والمصاحبات التي يرجع اليها
لكنه لا يذكر الناشر وهذا يسبب لبلة للقارئ كذلك يؤخذ
عليه ان الترفيم في غير مواضعه في كثير من الاحيان فالجملة
الجديدة تبدأ في الاصل الانجليزي « لكنا انتصاهنا في الترجمة
تامة لسابقتها وبينهما فاصلة . من السلام به ان الترجمة
تستدعي في بعض الاحيان ترفيما جديدا لكن ليس بهذه
الكثره » .

محمد عبد الله الشقيقي

بالزمن الماضي وانما توحى بوجود احتمال قد يتحقق او لا يتحقق
ومن ثم يعتبر للمصارع - القرب الى الصواب .

ص ٨٦ - « الجهد العلمي » صحتها « الجهد العلمية » .
Hearty Scepticism.

ص ٨٦ - « شك شامل » صحتها تشكك جارف .
خاصة وان هناك فارقا بين Scepticism - doubt فالتثنية
ذات طابع علمي فلسفي وهو المقصود هنا .

ص ٨٧ - « الامكان الاخلاقي لدى الاطفال » صحتها الامكان
الفيزيقي لدى الاطفال » خاصة وان هذا الفصل يبحث في
القيمة من الناحية السيكولوجية . وهذا ظاهر في عنوان
الفصل .

ص ٨٨ - « المؤثرات الاجتماعية » صحتها « ضروب الضغط
الاجتماعي » Social pressures.

ص ٨٨ - « ظلي عند الحالة يعرقل هذان الضربان من
التشخيص ادعاهما الاخر على نحو يمكن ان نسميه تصادما
سيكولوجيا ، وصحتها « حدثا سيكولوجيا او تصادفا
سيكولوجيا » - ترجمة لمبارة .

ص ٨٩ - « كيف يمكن ان نميز بين هذه النظم المختلفة
للدوافع بحيث نقول ان احد هذه النظم اكثر او اقل قيمة من
الاخر » . ولد سقطت من المتن عبارة « ربما سهوا وهي
« بحيث نقرر ان احد هذه النظم اكثر اهمية من الاخر » .
ص ٨٩ - « العاشية » - « وهي قدره على ان يصبح موضوعا
للحاسب والرفية » وهي ايسر على القارئ اذا قيلت على
التنوع الثاني « هي قدرته على ان يصبح موضع احساس
ورغبة » .

ص ٩٠ - « فلد تكون دوافع الزوج لا شعورية » .
وصحتها « اما دوافع الزوج فلد لا تكون شعورية » تؤكد
اهمية « اما » لان هذه الجملة مترتبة على مايلها وان المؤلف
يغصد بها لتفصيل شيء على شيء اخر .

ص ٩٠ - « دون ان يتضمن ذلك كبت واقع اخر صحتا » .
وصحتها « احباط دافع اخر frustration.

ص ٩٢ - « تصبح بمرور الزمان » وصحتها « تصبح في الوقت
الناسبي » .

ص ٩٢ - « يعالجانا الشك عندما نرجح
moral ideal. الى « مثل خلقى املى » لان ل « خلقى » مرادها الانجليزي
وهو ethical. ربما تكون القرب الى الصواب اما قلنا
« مثل اعلى معنوي » او « مثل اعلى ادبي »

ص ٩٤ - « بين الاستجابة العاطفية التي تتميز بالحرية
مع الصواب وفي هذه الترجمة لغوي . وستكون اكثر وضوحا
واقرب الى النص في نفس الوقت ان نعلن قلنا بين الاستجابة
العاطفية المتضاربة .

ص ٩٤ - « وان كانت توجد في نظام اوسع نظاما من النظم
السابقة وصحتها » وتستجيب للاصناف معاملة لكن بين النظم
اكثر تسامحا » .

ص ٩٤ - « ان تتفاوت الدوافع فلتاوت حاللا في مرونتها »
وصحتها « ان تتفاوت بعض التواتر واجهه التشاغل فلتاوت حاللا
في قدرتها على التشكل plasticity

ص ٩٤ - « كما ان البصبي اسهل كيتا في نهاية الامر من
البصبي الاخر فلا يعني ذلك دائما انه نصف منه » وصحتها
(ولا تشابه بالضرورة في كل الحالات) اي ان الدوافع التي
يمكن كبتها عند (ا) ليست بالضرورة نفس الدوافع التي يمكن
كبتها عند (ب) وهذا ما اوضحته عيسارة - ريتشاردز -

not the same necessarily.
ص ٩٤ - « مجموعات على قدر كبير من القوة والاهمية »
وصحتها « مجموعات قوية ! قلل !

ص ٩٦ - « بحيث اتم بمرور الزمان يعجزون حتى من انتساج
هذه الفضائل او الرذائل » وصحتها « لدرجة انك لا تتوقف

حول نشأة المأساة اليونانية

د. محمد صقر خفاجة، عبد المعلى شعاع
المأساة اليونانية

د. محمد صقر خفاجة
دراسات في المسرحية اليونانية

في مقدمة كتاب «أرسطو والمأساة اليونانية»
Aristotle and the Greek Tragedy

يقول مؤلفه «جون جونز» John Jones
أن ما دفعه إلى إخراج هذا الكتاب هو ما دأب عليه بعض الباحثين - أن لم يكن أكثرهم - في معالجة نفسية فكرية من نهات على ما هو سهل بسيط والتهيب من كل صعب معقد فيفسلون الطواف بالثقلية - ربما من جميع وجهاتها - دون محاولة التلازم إليها . وكان هذا هو شأنهم مع أرسطو إذ أنهم راحوا يدرسونه من خلال البحث في الدراسات التي كُتبت عنه أو عن مؤلفاته دون محاولة الرجوع إلى ما كتبه أرسطو نفسه فلما منهم أنهم بذلك يكونون الفهم عنه البحث من جديد في أشياء بعضها غيرهم وقد لا يصلون هم فيها إلى فراحاسهم ويرى المؤلف جونز أن في هذا الأمر خطراً جسيماً يتهدد الباحث بعدم الوصول إلى الحقيقة لأن بعض ما كتب عن مؤلفات أرسطو بالذات مبني على فهم خاطئ لتصوره أو لبعض فترات منها وبالتالي فهو غير صحيح .

لذا أرىنا معرفته أو دراسته دراسة جديدة حتى نطيقا أن نبتعد قدر الإمكان عن كل مجالات الشك والاحتمال والرجوع إلى الأصول نفسها وقد كانت هذه هي رسالة المؤلف في كتابه . وليست هذه مشكلة أرسطو والمأساة العظيمة التي كُتبت في البحث من قضية من القضايا فحسب ولكنها مشكلة الموضوع الذي نخصي به تلك القضية أيضاً فهي كتاب «في الشعر» لأرسطو وردت فقرة مبهمه - أو لفظها غير كاملة - تحدث عن نشأة المسرحية اليونانية وفيها الباحثون على وجوه مختلفة، وكان من نتاج ذلك أن تعددت الآراء وتناقضت وكثرت الدراسات ونشعت الأبحاث وكلها تدور حول حقيقة تفسير ما جاء عند أرسطو أحياناً وحول الموضوع الذي لبعته الآلة العظيمة التي كتبها أرسطو وهي نشأة المسرحية عموماً والمأساة خصوصاً أحياناً أخرى .

يقول أرسطو (١) : « ولقد نشأت المأساة في الأصل ارتجالاً (من البداية : فالمأساة ترجع إلى مؤلفي الديوراموس ، والمبالاة ترجع إلى مؤلفي الأناشيد الأحمليّة (٢) التي لا تزال تفتى بها في كثير من المدن حتى اليوم) لم تمت شيئاً فشيئاً بأصنام استعارة الخاصة بها ، وبعد أن مرت بعدة أطوار لبثت واستقرت لما أن بلغت كمال طبيعتها (٣) . »

ولقد تناول الباحثون ما ورد عند أرسطو وبحشوه بحثاً مستفيضاً ، ودان معظمهم حول ناحيتين : الناحية التاريخية لنشأة المأساة والناحية النظرية - أو التفسير اللغوي للنص - أما من الناحية التاريخية فقد أجمعت أغلب الآراء على أن المأساة نشأت من الديوراموس فيرى « نيشة » (٤) إلى المأساة

(١) أرسطو ، في الشعر النثرية - ١٤٤٩ - ١ - السطور ٩ ، ١٥ ، أنظر ترجمة د . عبد الرحمن بدوي ص ١٤ من النص - (٢) كانت تفسد في الاحتفالات التي تقام للاله بريابوس Priapos في العصب والتناسل .

(٣) ينظر أرسطو إلى نشأة المأساة وكأنها كتن في عصى إذا تلح تمام سوء سوف .

ولدت عنهما التقت روح ديونيسيوس بروح أبولو ، والأول يرمز إلى الإنسان وتشلاومه واللاه والثاني يرمز إلى الآلهة ويشمل حياتهم وتحتهم بها على الألبوس وبالتالي كان أبطال المسرحيات أنفسهم هم - بروميسوس وأورستيس وأوديب - رمزاً لديونيسيوس الذي كان بدوره رمزاً للإنسان هاتراً أجيالاً أخذت موضوعاتها من الأم ديونيسيوس الذي انتطفا على لسان أبطال المسرحيات ، وعلى ذلك الفسراع في القاسم صراع بين الخير والشر والألم والأمل والتنازل والتشاؤم مما يؤدي في النهاية إلى التهيؤ . ونيشة بذلك يقرر ارتباط المأساة بديونيسيوس و « نورود » Norwood تنمنا قفري لتحديث من أصل المأساة اكتفى بأن يردد حرفيات النص عند أرسطو فأتالا أن الفضل في خلق المأساة في صورتها البدائية التي تعتمد على الترئجال يرجع إلى رؤساء جولة الديوراموس وكذلك هارثي لم يحصلوا فهم النص فبلى أكثر من حرفياته فتجده يقرر أن كلا من المأساة والمكها بدأت في صورة أناشيد مرتجلة وأن القاسم نشأت من الديوراموس وهي تلك الأشعار الغنائية التي تلقاها الجمسوة تكريماً لاله ديونيسيوس ، ويمسك نشأت القاسم عن أناشيد الرح والجن ، ولكن في الأمر مطلقاً علينا إذ أننا لا نعرف المراحل التي مرت بها المأساة حتى اكتتت وأصبحت فنا مستقلاً بذاته فتجد باي ووتر By water يصر على أن النص ناقص وأن هذا الترئجال يزيد من غموضه وقصوره ، وهو يعبر عن هذا بقوله : « أن العلم الأول كان يعرف أكثر مما ورد في تركه » وهو يشير بذلك إلى ضرورة عدم الالتزام بعرفية النص ، أما بيكارد كيمردج Pickard Cambridge فقد قلته ما في النص من لغوي فراح يحشه ليقل على سببه وإخبراً أرجعه إلى أن أرسطو استمد معلوماته - فيما يتعلق - من سجلات القام الرسمية الخاصة بنتاجات المسابقات المسرحية التي كانت تقام في الأعياد الدينية ، وقد لبث أن هذه السجلات Didaskalia لم تدون إلا في السنوات الأخيرة من القرن السادس ق.م . عندئذ كانت قد أصبحت فنا من فنون الأدب .

وبصهر كيمردج لصور النص في أن أرسطو لم يوضح الفرق بين رقصات الديوراموس المرحية والرقصات الدائرية ولم يبين عن أي نوع من هذه الرقصات نشأت المأساة كذلك لم يبين العلاقة بين المسرحية الساتورية وبين الديوراموس وبين المأساة ويرى أنه من المستحيل معرفة حقيقة ما بعته أرسطو ، وهو ينسب في ذلك مع ما يورده فيلاموفتز Wilamovitz ويتقار دوز Rose معوما في أن النص غامض ولكنه يحدد النقاط التي عجز النص عن إيصالها ويصهرها في أشياء غير التي سبق أن صرحها كيمردج ، وكل هذه النقاط التي ذكرها تودر تدور حول موضوع المأساة أو نخصي طبيعتها : منها أن العلم الأول لم يبين السبب في الاختلاف بين عدد أفراد الجفوة وتزيينهم في المأساة وبين مدغم في رقصات الديوراموس ، كذلك لم يبين السبب في الاختلاف بالمبالاة في تصوير ما نخصي الشخصية الرئيسية في المأساة وما يتزل بها من مصائب وخطوب ، ولم يبين أيضاً السبب الذي من أجله سميت المأساة تراجويديا Tragicidia أي « ألبية الجدى » (١) .

وكان طبيعياً أن يدفع هذا الفغوي التقاد إلى البحث عن أصل المأساة في غير ما جاء عند أرسطو وأن يستوهم إلى البحث عن جديد ، فأتال السير ريدجواي Str William Ridgway بأن المأساة لا تمت مطلقاً إلى الديوراموس بأية صلة وإنما نشأت - في رأيه - من رقصات تنكرية كانت تقام حول فسور الأبطال ، واستلقت على ذلك نماذج لاستعراضات ذات طابع تنكري ترتبط بعبادة الموتى أو بتدبيرهم في النعاه العالم ، ثم

(١) وهي الأصل الذي اشتق منه كلمة Tragedy الانجليزية . والكلمة ذات مقطعين كلمة Tragos أي « جدى » وكلمة Oide أي « أغنية »

حول نشأة المأساة اليونانية وانقسم القاد فيما بينهم ، كل منهم بمنزلة الآخر وينفذ رايه . ويمكن ان نستخلص من دراسة تلك النظريات ان المأساة قد نشأت من قصص الدنيويين واولها لا تستطيع ان توضح كيف ولا متى تطورت هذه الرصاات حتى أصبحت مأساة بالمعنى الحقيقي ، لان مراحل هذا التطور ما زالت غامضة .

لقد جمع المؤلفان اهم الآراء والنظريات التي تدور حول تلك المشكلة ثم طبقا عليها بالانتقادات التي وجهت لكل راي او نظرية وفي النهاية استخلصنا اقرب هذه الآراء الى الصواب اكثرها موضوعية ، وهذا جميل جدا لمرء في ذلك ، كما انه عمل شاق يحتاج الى مجهود جبار لفناء ذاتها من استاذنا واستاذ جيلنا الدكتور خفاجة ولا شك ان المؤلفين قد طبقا مشقة باذلة في اخراج مثل هذا الفصل الضخم الذي يلف دليلا على سعة اطلاع قد قلقلنا عنه بعض الباحثين ، الا انني كنت اطمح من استاذنا في شيء أبعد من هذا ، فهو عندما بحث في أصل المأساة انطلق للنسبة افلا فليما تعدد آراء الباحثين والمباحثين ثم ناقش تلك الآراء ليستخلص منها في النهاية حكمه في المشكلة مع التزامه بعدم الخروج من حدود الآثار مما قد يجعل من لا يعرفه ياخذ على آله مجرد سأل في التركيب يردد هاتلانات القاد من مسيوه ، فلو ان استاذنا اصاب في هذا الجهد جهدا آخر فيبحث هو بنفسه ، بعد مناقشة ما أورده من آراء - في أصل المشكلة دون الالتزام برأي من الآراء مهما كان صاحبه لأخذ مكانه في مقدمة التركيب ولوقف على راس الباحثين والمهتمين بالدراسات القديمة والتشيد بذلك ما لسناء منه من ذكاء غير عادي وجديبة في العمل والتفكير .

ولكننا نجد في هذا الكتاب بحث ما كنا نتوقع ان أننا نعرف ان كل الآراء التي أوردها المؤلفان حول نشأة المأساة اليونانية قد بنيت على إشارة غامضة وردت منه أرسطو ولكن مسيوه الاختلاف في الآراء هو الاختلاف في فهم وتفسير تلك الإشارة ، فإذا اصرر المؤلف حكمه على سوء تلك الآراء كان هذا الحكم مبنيا على رأي صغير من فهم شخصي إشارة في رأيي وبالتالي نكون حكمنا متراجعا بين الخطأ والصواب وإذا اكدنا بلساننا ان يبحث بنفسه فيما جاء عند أرسطو ويحاول ان يحدد ما يمكنه من لغوض أو لا يلتزم بأرسطو مطلقا ويحاول ان يتشكك عما يخيم على أصل المأساة من لغوض .



وقرات الكتاب الثاني - دراسات في المسرحية - فلم أجد فيه ما كنت اتناه ان أننا كنا في انتظار كتاب من الدكتور خفاجة - في نفس مستوى كتاب المأساة - يبحث في نشأة المأساة وتطورها ولكن كتاب دراسات في المسرحية الذي صدر بعدد المأساة اليونانية والذي يجمع ما طالع بين المأساة والمأساة لم يكن في نفس مستوى كتابه الأول أو مستوى أي كتاب آخر للدكتور خفاجة .

فالكتاب ذو شقين ، الأول دراسي يبحث في المأساة ونشأتها وتطورها وكذلك المأساة التي جانيه دراسات في المسرح والاباس والسانيات المسرحية ومقدمة تدور حول العوامل التي ساعدت على ظهور المأساة وتطورها وازدهارها والنشطر الثاني ترجمة لتللا من روائع الأدب المسرحي اليوناني اختارها المؤلف من مسرحيته قديما والسلفاد .

وأول ما يلفت النظر هو ان الكتاب الأول - المأساة اليونانية - يقع في ١٧٠ صفحة كرسيت جميعها للبحث في المأساة وحدها ، بينما تعد صفحات الكتاب الثاني ١٥٨ صفحة خصص اكثر من نصفه لترجمة (٩١ صفحة) ويتبنى لجهة الدراسات ٦٩ صفحة فليد رغم كثرة القضايا التي يشترها هذا الجزء ، وليست العبارة بعدد الصفحات ولكن قد يلقي هذا الأمر بعض الضوء على طبيعة البحث الذي يشغل مشغل هذا النطاق

حاول ان يثبت ان هذه الاختلافات كان يشترك فيها بعض الأشخاص يتكثرون ويقلدون أعمال المؤري الذين يمتثلونهم ، كذلك استند رايه هذا على رواية الهيرودوت يقول فيها ان أهل ميكون اعتادوا ان يكروا البطل أدراسوسي بالتمساح بعض الأفانيات والتراسيم الجزئية التي تلقها الجفلة وتصف فيها ما كان يقاسيه البطل أثناء حياته ، وتقتني بشجائته وسلوانه وبالتالي فان أصل المأساة لا يمت بصلة الى ديونيسيوس وإنما يرتبط بعيدا الاطلاق وتجميعهم وهذا يسر في رايه - طبيعة المأساة الجزئية وجديبة موضوعها الذي ينتهي غالبا بقتل أو موت الشخصية الرئيسية في المسرحية .

ومع ذلك فان ردجواي حاول ان يحل المشكلة بمشكلة جديدة أكثر فغوصا لاه تفسير المأساة بهذا الشكل لا يبرر لماذا سميت تراجويديا Tragicôdia أي « الفنية الجدي » ولا يبرر كذلك لماذا ارتبطت بأعياد ديونيسيوس غير أنه من الآلة أو الإبطال .

ولما كنا مطمئنا من نسيئة المأساة - غير ما جاء عند أرسطو - نكاد نكون مدعومة فقد راي بعض النقاد انه من الأفضل ان نسلم بوجود نوع من الاختلافات المبدئية التي كانت ترتبط بالالة ديونيسيوس - الاله الأصحاب - لأن هذا هو أقرب الفرضي يمكن ان يحل وجود الصراع « Agôn » في المأساة ويوضح طبيعته . اذا كانت قوى الأصحاب تمول خلال ذلك الصراع - في الاختلافات - كما يمول الاله الأصحاب نفسه ليحت في الصام التالي في صورة الزرع أو المحصول الجديد أي ان الصراع في المسرحية - منذ نشأتها - هو صراع بين الموت والحيث أو الموت والحياة ثم اسفلت فكرة الصراع بين موت الزرع وعودته الى فكرة وجود الإنسان ثم موته في نهاية المأساة .

ولكن جيلبرت موري Gilbert Murray يرى ان الصراع لم يكن بين الموت والحياة وإنما كان بين الظلمة التي رمز لها لون جلد المائ الأسود وبين النور - أو هو صراع بين الضيف والنساء ويستدل على ذلك بان اليونان لم تعرف عرضا دنيا واحدا يصور صراع الاله مع بخته من جديد بل كان هناك فرسي يقدم في الشتاء ويصور صراع الاله ليس بغيره .

وأخيرا نجد « كول » ينسب نشأة المأساة الى الاختلافات التي كانت تلام في الأعياد اللبئية وهي شبيهة اختلافا لا اله زاجريوس في كريت ، وفي كليهما كلى الاله ديونيسيوس يظهر في صورة جدي في اليونان وفي صورة ثور في كريت ، وهو يبالغ كل النقاد في أن المأساة نشأت من الأعياد اللبئية لا من أعياد ديونيسيوس وإنما المأساة التي نشأت من أعياد ديونيسيوس الكبرى لأن تلك الأعياد كان يمثل فيها زواج زيريس من سبيلي Semelê وتصور اختلافات ديونيسيوس ميلاد ابنهما ديونيسيوس .



ولاستاذ الدكتور محمد صقر خفاجة كتابان يختصان بالبحث في نشأة المأساة اليونانية ظهر الأول منهما - المأساة اليونانية - بالاشتراك مع الأستاذ مع الخطي شعراوي في سلسلة الألف كتاب سنة ١٩٦٠ ويقع في ستة فصول يتناول الأول منها دراسة العوامل التي ساعدت على ظهور المأساة من سياسية واقتصادية ودينية ، ويبحث الفصل الثاني في أصل المأساة وموضوعها وخضاضها ، ثم يخصص المؤلفان الفصل الثالث الأخيرة لاستعراض المسرحيات التي كتبها زعماء المسرح المشلات ، إيسخيلوس وسوفوكليس ويورد بييس مع دراسة مبسطة لكل مسرحية من شأنها ان تعرف القراء بأعمال زعماء المسرح دون التعرض لمبليات تشريها وتحليلها أو تندها وتقييمها .

وفي هذا الكتاب استعرض الأستاذ الدكتور خفاجة والاستاذ عبد المعلي كل الآراء التي سبق ان ذكرتها والتي قبلت في نشأة المأساة اليونانية لآن فلا : عكدا لندت آليات ، والنظريات

والحقيقة أن الجديد في هذا الكتاب هو ما جاء في صفحات الفصلين الثالث والرابع وترجمة النصوص المسرحية وعلى ذلك كان الأوقع أن يسمى الكتاب « مختارات من الأدب المسرحي اليوناني » وأن يكون الفصلان الثالث والرابع مقدمة لهذا الكتاب .

وأخيرا فإن كل مؤلفات الأستاذ الدكتور خفاجة تستلزم بالكثر « كما » وبالضرورة والسماعة « كيف » .

ومع ذلك فإن كتاب « دراسات في المسرحية اليونانية » كتاب قيم لو أن الدكتور خفاجة لم يعالج الموضوعات التي وردت فيه في مؤلفاته السابقة هذا إلى جانب أن هذا الكتاب مع الكتاب الأول - المساة اليونانية - هما أهم كتابين يمكن أن يعتمد عليهما في البحث عن أصول المساة - ورغم تكرار المادة الملغية الواحدة في أكثر من كتاب من مؤلفات الدكتور خفاجة فإننا لا نجد عولها عن واحد من تلك الكتب فيها نقراء في باقي مؤلفاته - لأننا نجد في كل كتاب شيئا جديدا .

كمال محمود حمدي

الفريق ، فلذا ما استمرغنا هذه الصفحات وجدنا أن من بينها اثنتي عشرة صفحة عن العوامل التي ساعدت على ظهور المساة وأزدهارها وهو موضوع سبق أن خصص له الدكتور خفاجة فصلا كاملا من كتاب المساة وتناولها بالبحث في كثير من الدقة والتفاصيل التي يفتقد لها الكتاب الثاني ، ويشمل الفصل الأول على خمس عشرة صفحة تبحث في نشأة المساة ونظورها وهذه القضية هي موضوع البحث الأول في كتاب المساة وعلى ذلك فهي مادة متكررة أيضا في الكتابين إلى جانب أنها موجزة في الكتاب الثاني منها في الأول وكان المعروف أن يبدأ بالدراسة المبسطة الخفيفة ثم ينتقل إلى الدراسة القطعة المعقدة هذا إلى جانب أن الدكتور خفاجة سبق أن تحدث بإيجاز عن نشأة المساة في كتابه « تاريخ الأدب اليوناني » الذي نشر في سلسلة الألف كتاب أيضا ، بل أننا نجد بعض صفحات كاملة من كتاب « تاريخ الأدب اليوناني » مكررة في كتاب « دراسات في المسرحية اليونانية » .

وموضوع البحث في الملهة في الكتابين - دراسات في المسرحية وتاريخ الأدب - موجز جدا بينما كان هذا الموضوع هو صاحب الأهمية في كل صفحات كتاب « دراسات في المسرحية » .



معركة إنسانية شاملة ، معركة مصير الإنسان في الحياة وفيهنة
كائنات ووجوده وسعادته وأسباب شغائه . ولذلك فإن الوحدة
الإنسانية في مسرح تشيكوف هي الشخصية الإنسانية وليس
الحدث ، والشخصيات في تقابلها معا ثم افتراقها ، لتتألف المواقف
الرئيسية والغريبة التي يعطي للحدث قيمته ومعناه . وهذه
المواقف تعطي الشخصية عمقا أكبر وتضعها في اللحظة التي
تكشف فيها لنا عن أعماقها كأنها تهمس لنا أسرارها وأملها
وأحلامها ، في نوبة من نوبات الاعتراف .

وهذه النوبات لا تأتي مرة أو مرتين على طول المسرحية
وإنما نجد أن كل حديث تتلق به شخصية من شخصيات
تشيكوف هو نوبة اعتراف كاملة . ولذلك فإن الشخصية
عند تشيكوف لا تتحدث مع الشخصية التي تلعب أمامها بل
ما تحدث نفسها فيها يشبه مونولوج الطويل . أن كل شخصية
تعلي لنا قصة ولا تتحدث حوارا مسرحيا تقليديا بقصم على
السؤال والجواب ، لكنها عانت الشخصية التشكيفية كل ما
تعطيه الحياة لأنسان قبل أن يرتفع عنها الستار ، ثم جاءت
إلى خشبة المسرح لكي تعطي نتائج خبرة طويلة بأسرار الحياة
ودعائها .

ولذلك فإنا نرى الشخصية عند تشيكوف في هذه المرحلة
النهائية من مراحل كونيتها عاجزة تماما عن أن تواجه مستقبلها
لأن كل شيء كان قد تعدد من قبل وتدخلت فيه عوامل كثيرة
أكبر من مجرد وجودها وبعيدا عن متناولها . وهذا ما يدعو
جميع هذه الشخصيات تقريبا لعدم ، وتصيح حياتها على خشبة
المسرح وربما بعد ذلك حتى الموت ، سلسلة طويلة من الألام
التيبوية . وهي دائما تعلم بمستقبل أسعد ، وبهياة كريهة
في هذه الأرض . جميعهم يتوقون إلى ترك حياة الريف الروسي
عليها من قذارة ورثابة والالقاء إلى « موسكو » المدينة
البراقة ذات الحياة الاجتماعية الصاخبة كما تغفل الشيفات
الكلت في المسرحية المروعة .

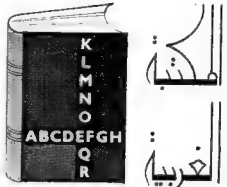
دوسسكي هنا لا يمثل ربح الانتقال من الريف إلى المدينة
بعدمها بل يمثل ربحا لنقص وأشمل ، وهو التغيير العالم الجديد
الذي تعجز الألسان فيه فيعنه كائنات حيث تزحف السعادة
والعبر على الأرض .

ولكن ما يعطي للمفارقة عبقها في مسرح تشيكوف أن جميع
هذه الشخصيات تمر أدراكا تاما أنه لا سبيل « الآن » للوصول
إلى هذه الحياة رغم أنهم متكئون من وجودها في لحظة ما من
لحظات المستقبل . ولذلك فإن « المعجز » هو التمدد الرئيسي
في بناء الشخصية عند تشيكوف ، فجميع شخصياته يشعرون
بالعجز والقساة والتفاحة في ظل ظروف نفسية واجتماعية
طاحنة ، وجميعهم لا يستأنس بيهتجون من السعادة في مكان ما
ولحظة أخرى يعرفون أنهم لن يجدوها . وكل ما يحزنهم أن
الاجال القادمة ستجد هذه السعادة وعندئذ تتحقق في سعادة
هذه الأجيال مساعدتهم هم ، وإن كانوا لحظتها في الشوق .

فتحج جد سونيا في « الفخار غالبا » تقول في المشهد الختامي
لخالها : « يا سحسح من مورا سلاما وودية لأننا ستجد الأجيال
الدارمة قد عدوا السعادة ولم تعد تعاني من حيلة الأمل التي
جاءت منها في حسابنا القاسية » .

وتولد المفارقة القاتلة على التناقض بين التطلع إلى تحقيق
الأمل ، والمعجز من تعطينها الراجوكومديا ، أو السوفوف
المتساوي الذي يبعث على الإنسجام . ولذلك نجد أن الخطف
الدقيق ، والمزج إلى حد كبير ، بين القساة والمثالية هو
خاصية من أهم خصائص مسرح تشيكوف ، ومن يوهها قلت
تعود المسرح المعاصر حتى أصبح ميزة له .

كان لابد من هذه المقدمة الطويلة عن الملامح الرئيسية لمسرح
تشيكوف حتى نستطيع أن نلم بأهم خصائص البناء الدرامي



جان جيرودو مجنونة شيلو

The Madwoman of Chailloit
JEAN GIRAUDOUX
CHARLES SCRIBNER'S SONS
New York 1963

لا تكاد نطو مسرحية من مسرحيات المسرح المعاصر في أوروبا
وأمریکا من أثر تشيكوف وللاله الفعيلة ، حتى أننا نستطيع
أن نقول أن المسرح المعاصر قد اتحد من « مطف » تشيكوف
كما اتحد الأدب الروسي العظيم من « مطف » جوجول .

ورغم أن تشيكوف ، شأنه شأن كل كاتب عظيم ، قد ظهر
له العديد من الملمدين وعلى رأسهم برنارد شو الذي حاول في
أحدى مسرحياته أن يقلد المسرح التشيكوفى ، فإن هؤلاء الملمدين
لم يستطيعوا أن يفتربوا من عظمة مسرح تشيكوف وروحته
الساهرة . ولقد أصبح هذا المسرح بسيطه الظاهرية وتركيبه
الداخلي المعقد ، طامعا من علامات التطور الهائل في تريبخ
الدراما ، بل أصبح علامة من علامات التفریق الطويل تشير
إلى ظهور المسرحية الحديثة في القرن العشرين ، التي انطمت
عليها صفات تشيكوف ، وإن لم تصل إلى براعته التكنيكية
والفائلة وعمق شخصياته واتساع نلته الإنسانية وشمولها ،
والمعروف أن مسرح انطون تشيكوف أنه مسرح « الفسالة
النفسية » ، فهو مسرح لا يبنى بالعضدة أو الحبيكة
ولا يهتم بالتكنيك المسرحي التقليدى القائم على العرض والتأزم
والانفراج ، وإنما يبنى تشيكوف مسرحيته ، الفنية بما فيها
من نسج ، على المفارقات المتتالية ، الرئيسية والغريبة التي
تكون في نهاية الأمر حدثا مسرحيا كاملا يقوم على تلاقي التوافيق
الإنسانية وأصداها بعضها مع بعضها الآخر . ول هذا
الصدام يكتسب لنا تشيكوف من جوهر النفس الإنسانية وما
يظفر بها من آمال غابت أو تغيها الحياة في صفى الأحوال
وما تعانى من آلام نفسية مرحة سيجد لخبية هذه الآمال
واستحالة تحقيقها . هذه الصراعات ، الهائلة على السطح ،
المنظومة بالحركة في الانعاق ، يعكسها تشيكوف على خلفه
رئيسية هي الجمع الروس في عصره ومشاكله وآثره على الفرد
الروسي .

ولكن هذه الخلفية لا تعطي للمسرحية عند تشيكوف طابع
التفك الاجتماعي أو تمثّل الهدف الذي يرمي إليه الكاتب
بقائله بقية الإصلاح ، وإنما تصبح أرضا واسعة تدور عليها

والتيسج في المسرحية التي تعرض لها ، وهي « مجنونة شيلو » للكاتب الفرنسي الشهير جان جيرود .

في هذه المسرحية نجد بصمات تشيكوف أوضح ما تكون في طرفة المعالجة وبناء الشخصية وتصوير «الطائفة النفسية» التي تغل المسرحية من لحظة رفع الستار إلى هبوطه . ومسرحية « مجنونة شيلو » لا تقوم على أي حدث رئيس يقوم على عرض المغدة في الفصل الأول ثم تلتزمها في الثاني والثالث والتي تلتها وتتما تقوم - كما في مسرح تشيكوف - على الألفي المواقف وتصارعها الذي يولد مغارقات رئيسية وأخرى فرعية .

وعندما يرتفع الستار عن الفصل الأول نجد انفسنا في إحدى مقاهي باريس الصاخبة وهي حيلة مسرحية يستطيع بها المؤلف أن يجمع آمثاماً عدداً كبيراً من الشخصيات المتناثرة التي لا تجمع بينها أية رابطة سوى رابطة الجلوس في المقهى أو العمل فيه أو التردد عليه .

في المقهى نجد « الجرسونة » وجامع القمامة ، وبالضفة الزهور ، والفني المتجول ، والسجاد الأخرس الاسم ، وصاحب الأحذية . أما زبائن المقهى أنفسهم فهم خليط متناثر من الناس منهم رئيس مجلس إدارة عدد كبير من الشركات يشار إليه باسم « الرئيس » وصديقه البارون الذي فقد جميع أملاكه ولم يعد له سوى قلبه يكسب به عيشه ويحسك به على الناس لكي يكسب احترامهم . وهناك منق من البترول ، وهناك على رأس هؤلاء جميعاً « الناس المجهول التي يسمنونها « الكوتس » أو « مجنونة شيلو » .

وفي بداية المسرحية يرمي لنا المؤلف الشيط الأول الذي يتسج منه مسرحية ، وهذا الشيط هو عبارة من موفد شبيه بالوفد التشيكوف الذي يبدأ بلحظة وصول بعض الشخصيات ثم تلجس لحظة للاعتراف الداخلي الذي سبقت الإشارة إليه من أعمالها .

عندما يرتفع الستار عن المقهى يدخل « الرئيس » ومعه صديقه البارون ولا نجد أن هناك أية علاقة - على المستوى الإنساني - تربط بينهما سوى علاقة العمل - فالرئيس على وشك افتتاح شركة جديدة كبرى يريد البارون أن يكون رئيس مجلس إدارتها ، وهذا الموقف البسيط جداً في ظاهره يدفع البارون إلى « الاعتراف » دفها . فتراها يعطي في منولوج تشيكوفلي أزمته الحالية ، أنه لم يده يملأه شيئا سوى قلبه بعد أن فقد جميع أملاكه ومظاهر استغرائته . ولكن الرئيس بما له من عقيدة رجل الأعمال الفطيت يحتاج إلى هذا القلب فلنك ليس أي شيء غيره . أنه يحتاج إلى « بارون » لإدارة الشركة الجديدة ، مجرد قلب يراد يجلب المساكين من أهل باريس لشراء أسهم الشركة الجديدة .

وتستال البارون : ترى ماذا تنتج هذه الشركة الجديدة ؟ ويبدو هذا السؤال غريباً كل الغرابة على الرئيس الذي لم يعرف في حياته ماذا تنتج شركاته وإنما ما يهجه فقط أن تكون هناك شركة واسمهم وقلبي يشترون الأسهم ولا يعرفون لماذا . وهنا تلجس المغارة التشيكوفية الواضحة من التناقض الشديد بين العالم الذي يمثله الرئيس ، عالم رجال الأعمال والرأسماليين وعالم الناس البسطاء الذين يفسون فيهم تقنم ويطسبونهم أموالهم لكي يستغلوها في أعمال لا يعرفون ماضي . وإنما كل ما يهجمهم أن تد عليهم المزيد من الإزجاج . وهم لا يتوحدسون أن يستغلوا جميع الوسائل الممكنة للوصول إلى ههذه الغاية .

فكل ما يهم الرئيس هو أن يبحث عن اسم جديد لشركة وهو يعتقد أن الاسم وحده هو الثقيل يحتاج الشركة له ليحلب إليها العملاء دون أن يسألوا عن نوع إنتاجها . وهو يدفع

مبلغاً كبيراً من المال لأحد زبائن المقهى الذي يخترع له اسماً براقاً . ويأتي منق من البترول ليحلب في المقهى نفسه . وعندما يسبح حديث المال والتجارة يقدم نفسه على الفور إلى الرئيس وصديقه البارون ويعرض عليهم مشروعه . وهنا نجد الشخصية عند جيرود - كما في عند تشيكوف - تدلى باعتراقات أو متولوجات مسبورة تكشف فيها عن طبيعة تكوينها الداخلية ودقائق نفسياتها .

فالقلب يحكي عن آمثاله العريضة في أن يجد بترولاً لاحترافس باريس نفسها ، بل هو متأكد أن هناك بترولاً تحت قدمه فلهي نفسه . وقد دلته على ذلك آتفه الحسابية وحاسبة الذوق القوية عنده . أما وسيلته في التقلب من البترول فهي ليست المغارقات أو الإجهوة الميكانيكية المستخمة في ههذه الإنسان ، وإنما لسانه وأنه فهو يستطيع أن يشم رائحة البترول أينما كانت ، كما يشرب رائحة ماء الكتان الذي يتزل فيه ويستطيع أن يميز احتواؤه على نسبة ولو ضئيلة جداً من البترول أم لا .

وعندما يسأله الرئيس - لا له من حاسة تجارية صرفة - كيف عرف من شربة ماء المقهى أن هناك بترولاً باهس ، مع أن الماء يأتي من شبكة الأنابيب الممتدة في جميع أنحاء باريس ، يجب بأن المايسر تشرب قدراً ضئيلاً جداً من بترول المنظفة التي تجري فيها وهو بما لديه من حاسة فويفل الذي يستطيع أن يميز هذا القدر الضئيل .

ويسرع الرئيس والبارون يشرب قليل من ماء المقهى ويوافقون المنق على احتواؤه على تكمة البترول ، ويعطاهم القلب أن يشربوا على أن يوافقا على هدم باريس رغم ألف السلطات حتى يمكن استخراج ما تحتها من بترول ، أما العقيدة الوحيدة التي تلجس في طريق المنق فهي « الحضارة » فتراها يسفل للرئيس :

(الحضارة) تبع في طريقنا دائماً . فهي أولا تغطي الأرض بالمس التي تلجس على البحر عندما تريد أن تبتح عسا تحتها » .

وفي وسط هؤلاء العملاء الذين لا تجمع بينهم أية رابطة سوى البحث عن المال بأي وسيلة ويدون أي هدف تظهر مجنونة شيلو ، وهي امرأة طائفة في السن ترتدي ثياباً غريبة ، ويبدو أنها تتمتع باحترام كبير من جرسونة المقهى وعمالها . وهي صديقه لهم جميعاً وخاصة جامع القمامة والفني المتجول والأخرس الأصم .

وعندما تدخل هذه المرأة يسأل الرئيس عنها فيسأل له أنها « مجنونة شيلو » وعندما يسأل الجرسونة : أهي مجنونة حقاً ، تجيبه : « من قال هذا ؟ » وإنما هذا هو اسمها . ولا نعرف ما إذا كانت المرأة مجنونة حقاً أم لا ، وإنما نلجس تشبه حديثها الغريب وحركاتها الغريبة دون أن نلجس برأي في شخصيتها ، وإن كنا نميل إلى اعتبارها مجنونة حقاً . وهنا تبرز المغارة الرئيسية التي يبنى عليها جيرود مسرحيته ، فالرئيس ورفاقه يقرعون منها ويخرجون بعد أن انما يفسف صفقاتهم وسلبوا أحد الفراق في المقهى مدخراته على أمل أن يبيعوه أسهماً دون أن يفسوه أي إصبال .

ويعلن القلب مشروعه الجنوني بنفس أجزاء من باريس للتقلب من البترول . ويثلي على المسرح المجنونة التي نشر عطفها وحبها وحشها على الجميع . وتعلن أنها ستعقد اجتماعاً في بيتها تلجس فيه العالم من الهواة التي يوشك أن يتردى فيها . وهي تصعد إلى الرئيس والبارون ومنق البترول وأنما هم الذين يفسون العالم دفها إلى هذه الهواة ، فهم يفسون أها وأحدا هو المال . وهي تلجس خطة تنوي تنفيذها في المساء لتلجس منهم جملة ، وتغليش العالم في شروهم ، وعندما

سيعيش الناس سعداء ، وسيعرف الحب والهدوء على البشر .
وتسود الكونيتية خدم الله وجميع القمامة «مجنونة» الاسم
الى بيتها في المساء حيث تستنير صديقاتها «مجنونة ياس»
و «مجنونة سالييس» و «مجنونة لاونكورود» في أمر أعداء
البشرية هؤلاء .

ول المساء تحضر صديقاتها الثلاث وتراهن يتصرعن تصرفات
المجانين ببق . فاصدعن توهم أن لها كلبا مدلا قد أضرته
معها ، وتطفي في نعليه ومصادته فترة طويلة من الوقت ولاريد
أن تنتعج أنه ليس هناك كلب على الإطلاق ، بينما تحدثت
الكونيتية من حبيب وهمي هجرها الى امرأة أخرى .

ويست هذا الجرح تعرضي لعين الكونيتية «مجنونة شيلو»
مشروعة الكبير . لقد أهدت سردايا وراء بيتها ستغرى عيدة
المائل بالمدخل فهي جميعا لم تطلق عليهم الكونيتية وشركتهم
بهاكلون . أما الوسيعة التي ستغريهم بها فهي زجاجة صغيرة
كلفت جرسوة الله مطليا بالآه ثم خطت الماء بقبيل من
الكبروسين وستقدمها لرجال الأعمال على أنها عينة من البترول
وجدت في السرداب تحت بيتها . وتعتقد تساهل أن يروا
البترول بأنفسهم في السرداب وتلد خطتها .

ولكن صديقتها مدام جوزفين تعرضي على الفصاء على هؤلاء
الرجال دون إعطائهم الفرصة الكافية للادعاء في أنفسهم من
محاكمة عادلة . ويختار الجميع في البحث عن محام قدير
يدافع عن هؤلاء المتهمين أو يمثل وجهة نظرهم فلا يجدون في
النهاية سوى باع الفصاء - وهذه مغارة أخرى من المغارات
التي يبنى عليها هؤلاء الحدث الرئيسي في المسرحية - وتنادي
الجرسونة على باع الفصاء الذي يطلب منه أن يمثل وجهة
نظر الانثيا عيدة المال وأن يكذب بقدر ما يستطيع حتى يمكن
إدائهم في هذه المحاكمة العادلة !

وبدا جامع الأعمال يدافع بالأكفولة الأولى ، وهي نفسه
لشخصية رجل الأعمال الفني ، ويطلق ياته غير مدب على
الإطلاق في التهمة الموجهة إليه ، وهي عبادة المال . ويتصللي
الروح التشكيكوية الإصيلة في هذا الدفاع الذي يركب على
لسان جامع القمامة فهو غليظ من الوصف الوافني «الحكمة»
وتعني الرجل شخصية (المعنى) والوقوف النسي النقيض
لهذا الرجل وأعلامه وأماله ، كفته يمر من طريق هذا الدفاع
عن نفسه هو ودخانها وحجوه هو أمام القوى التي تسيطر
على هذا العالم والتي لا يستطيع لها دفا .

جامع القمامة : عندما لا يكون لديك مال لا تبق بك احد ، ولا
يصدقك احد ، ولا يبك احد . لانه اذا كان
لديك المال ، فانت فاضل ، وفريق ، وجعل
وذي . وان لم يكن لديك المال فانت قبيح
وسمل وفيي ومدبح الجودي !

تلك هي قيم العالم التي يتظاهر جميع القمامة بالمداغنة
ول الوقت نفسه يعاني من الآلام النفسية القرمة ، وذلك هو
الوف الذي يعطي للمغارة في المسرحية معناها وحديثها . انه
عالم لا يلقى بالا الا الانسان ، وأما يسمى ال تعليمه ، فعندما
تسأله الكونيتية :

الكونيتية : لسفرضي أنك وجدت هذا البترول الذي تبحث
منه ، لماذا تفرح ان تمل به ؟

جامع القمامة : أفرح ان أمان الحرب ؟ أفرح ان أقسرو
العالم !

وهنا تعلن هيئة الحكمة المكونة من « الجنونات » الثلاث ذات
جامع القمامة ، أو بالأحرى من يمثلهم ، ثم يصدر الحكم
عليهم بالإعدام . ويصل هؤلاء نباحا ، يصل الرئيس والبارون
ومعها عدد كبير من رؤساء الشركات ورجال الأعمال ، ثم يلقب
عن البترول وباعوصون المجنونة في حق استغلال بشرها ويضطها
أحدهم كتيبة من الذهب الفاضل مريونا ، ثم يدخلون
جميعا السرداب بأفصل حيلة الزجاجة آملين أن يجدوا البترول
بعد أن يقر أحدهم كتلة الذهب .

وعندما توشك المجنونة أن تطلق عليهم السرداب ، يحصل
رجل الصحافة لاهتين ، ويعتقدون أنهم ليسوا بحاجة الى المدخل
فانهم قد تعودوا كتابة الأخبار دون رؤية مصدرها أو معرفة
طريقة حدوثها . وتغريهم المرأة بالمدخل بوصفهم «الجزء»
الكامل لهذا الجمار ، ويدخلون وتلق عليهم جميعا باب
السرداب حتى يهلكوا . وعندما تكتشف سرقة كتلة الذهب تقول:
« لا ياس ، فقد أخذوا منهم الذهب ! »

وبعد أن يفلق السرداب تأتي جرسونة الله لتصفيف
« للمجنونة » البشر والفرح الذي عم الناس في الطرقات .
لقد أصبح الناس يصفافون بعضهم بعضا مهتئين دون سابق
معرفة ، وانطلقت أفنية الله تصدح في الشوارع بعد أن دكر
فجأة الآيات التي كانت تطيب ذلما عن ذاكرته . ويشكر
الجميع الكونيتية المجنونة التي أنقذت العالم !

ويتضح أن تشكيوف في مسرحية جيرود في نطق جوهريه
في البناء ، وهي عدم اعتماد جيرود على الصدث المتطورة وإنما
على الوافف المتقالبة التي تولد المغارة العادة .

فعالم رجال الأعمال والرئيس ومنقب البترول هو عالم الغلاء
أما عالم الكونيتية وزعلائها وخدم الله هي عالم الجنائين ،
وعندما يلتقي المائل يتم الصدام . فالأول عالم الأني هدهده
الأول هو تعليم الحضارة والآسان والقيم الإنسانية في سبيل
عبادة المال ، أما الثاني فهو عالم الحب والاخوة والماء ، والآسف
الجميل على حبيب هجر مجنونه لتتطلب هي في لوحة انتظار
عودته ، انه عالم السلام والحب وبوجه قيم التدمير والغراب
التي تشبب اقارعا في حسارة القرن العشرين .

أما المغارة التي تولد من هذه الوافف المتقالبة فنفصنا
الي أن تتساءل : هل هذه المجنونة مجنونة حقا ؟ وهل هؤلاء
علاء ؟ ومن الجنون ومن العالما ؟

ثم تفرج بالنتيجة الحتمية وهي أن الرئيس ورفاقه هم
المجانين ببقى أما مجنونة شيلو فهي العاقلة .

هذا الوافف التشكيول في جوهه كان لابد له من علاجخيالي
حي تمثل الأولون في لوحة التي حاول جيرود رسمها وهنا
تجلى عبقرية كتاب منرد بشخصيته .

« فاصدوة » التي اختارها لتنظم مواقف مسرحية خيالية
الي حد كبير وغير واضحة يمكن تشكيوف الذي يتسمرزم
التراما شميذا بواقعية الوافف الإنساني ومعقوليته .
ولكن النمط الأساسي وهو المغارة الناتجة من التبادولفين
المتنقلين موجودة في صرح جيرود ومتأثرة الى حد كبير
جدا بصرح تشكيوف . وهذا التلافي يولد التراجيكونيديا
عند جيرود كما يولمعا عند تشكيوف ، فالكونيتية مجنونة
الظاهرة والرئيس وما يمثله بمثاقيل ومعقولية الفسارعية
وانتقارهما يولد مولدا كوميديا وإنما ولكننا اذا حاولنا انبوص
الى الاعمال لوجندا الاحساس بمسألة الحضارة ومسألة عبادة
المال ، وهي قيم أساسية من قيم هذه الحضارة لتلون المسرحية
من أولها الى آخرها وربك بين مواقفها المتتالية في خيط
عميق .

أما بناء الشخصية فقد وضعت فيه بصمات تشكيوف ووسوها
تاما . فجميع الشخصيات تتحدث متوولوجيات تكتف بها حسن
أمالها وأعلامها ودفعات فسيائية من لحظة من لحظات التازم
وهي جميعا تعطينا نتائج خبرتها النفسية الطويلة في الحياة
ولا تقدم لنا أقدمتا هذه الخبرات ، وهي تعظم دائما بمستقبل
اسمد من فارق صغير من شخصيات تشكيوف ، فيمتا تعجز
الشخصيات عند تشكيوف عن تحقيق أمالها ، يعطي الصدث
الخيالي الفرصة لجيرود لكي يخلق أمال شخصياته فيإيجابية
مقلقة عندما تتجج الكونيتية في توقيع حكم الاعدام على من
كانوا السبب في تلعاب البشرية .

سمير سرخان

جانات جينيه رقابة الموت



DEATH WATCH JEAN GENET

ان مسرحية Deathwatch ليست آخر ولا احدث مسرحية للكاتب الفرنسي جان جينيه ، ولكنها تعتبر بحق البدايه الحقيقية للتطور الكبير الذي احرزوه هذا الفنان بعد ذلك في هذا الميدان .

وقبل ان نتكلم عن جينيه الفنان يصح بنا ان نعرف بعبارة فهي بحق تستحق التعريف .

ان جينيه لم يفعل من ان يذكر على خلاف كتابه انه ولد لفيلا في باريس سنة ١٩١٠ ولينته عائلة من الفلاسطين في « موفان » و في سن العاشرة حكم عليه بمحلول اصلاحيه الاحداث لارتكابه جرمه سرقة ، وبعد ان قضى سنوات طويلة في هذه الاصلاحيه وفي اصلاحيات اخرى انضم الى الفرقة الاجنبية وتركها بعد قليل .

وفي سنة ١٩٤٨ صدر مقرر منه من السجن المؤبد الذي كان نتيجة لانتمائه في عشرة جرائم من جرائم السرقة . وقد حدث هذا الموق بعد التماس قدمه كتاب فرنسا وفنائها الكبار لاريس الجمهورية .

ومؤلفات جينيه وقصصه ومسرحياته ومدكراته تصكس ما فاساه في حياته من عنف وطوفى ، ولكنها تصكس ايضا عبقريه ادبية نادرة .

ويعتبر جان جينيه من كتاب مسرح العيث ، ولكن عيث جينيه عيث موجه او عيث اجتماعي ؛ ان صح التعبير ، فهو يدور حول قضايا اجتماعية او سياسية ، فمعرضته « الترفه » The Balcony فيها اهتمام للعالم كله بريقه فيه ، ومسرحيه « السور » تتطرق الترفه العصريه موشوها لئلا ، ومسرحيه

« الخادعات » تدور حول الترفه الطبقية ، ولكن جينيه لم يعتبر كاتبا من كتاب العيث الا بعد ان كتب مسرحيه « الترفه » اما هذه المسرحيه « رقابة الموت » وهي اول مسرحيه كتبها ، فلا تدخل في نطاق هذا المسرح الذي اصطلح على تسميته بمسرح العيث .

ومن المكن تقسيم اعمال جينيه المسرحيه الى ثلاثة فاسام مسرحياته الاولى والثانية « رقابة الموت » و « الخادعات » تمثلان مرحلة واحدة ، ومسرحيه « السور » تمثل مرحلة ثانية مكتملة لسابقه ، ويصل جينيه في مسرحيته الاخرين « الترفه » و « السور » الى قمة مسرح العيث .

كتب جينيه مسرحيه « رقابة الموت » عقب خروجه من السجن ، ولذلك فاهدائها تدور في زرقانة ، والمسرحيه ذات فصل واحد ، ترفع السار من ثلاث شخصيات جريه آيز ، وموريس ، وايليرا . الثلاثه في الزرقانة ، الاول بالاعدام لقله سيده وينظر نزيد الحكم فيه ، وموريس وايليرا محكوم عليهم بالسجن وقد امم الاخير مدة سجنه وسيفاندر السجن بعد ثلاثة ايام .

ومع الصلحات الاول من المسرحيه نحس اننا امام صراع بين ثلاثة وجنوا في هذه الزرقانة ، كل هو جميع ساتر ؟ لا .. ان المسرحيه لا تنف عند هذا المستوى ، ومستواها الاخر يتضح لنا من اشعارات اللغة ، وتاني النهاية لتضع القلمه الاخيره لا قصد اليه جينيه .

✽ الاسم الفرنسي Haute surveillance وترجمته المراقبة العليا .

ان الزرقانة الصغيرة التي تجمع بين الثلاثه هي دمسز للسجن كله ، والمسجن كله رمز للسجن الكبير ، وهو في نظر جينيه العالم نفسه .

وفي السجن ، وفي الزرقانة ، في عالم الجرمه تقاس شخصيه الجرم بمقدار ملائكتهم من جرائم ، وبما ان جرمه جريه آيز هي القتل ، وبما ان الاخرين الذين يشكرون الزرقانة لم يصل اى منها الى مستوى هذه الجرمه ، لذلك لبوا جريه آيز مكانة خاصة وايضا به بطلا . انه البطل الذي يريد ان يمنحها ان يصل الي ما وصل اليه ، ومن هذا الانجذاب تتبع مشاعر الشرة بينهما . الفيرة التي قد تصل الى حد التواثق بطلافة شاذة ، ولكن هذه العلاقة غير موجودة في الطبقة ، ومع هذا يظل الشجار قلبا بين الاثنين .

ان المشكله هنا ؟ ما الذي يريد ان يريده كل منهما ؟ يقول « ليبرا » لجره آيز : انتي اريد ان اترك وحدي .. بعد اردت ان اكون في مكانك .

ونصبح لنا الحقيقة بالدرج ، ان جريه آيز في نظرها يظل مجرم او مجرم يظل ، وموريس مصعب بهذا البطل لانه يرى نفسه اقل منه شأنا ، ويكف دوره منذ حد ههنا الانجذاب ، وايليرا مصعب به ايضا ولكن انجذابه يتجاوز ذلك الى حد انه يشقى ان يكون في مكانه .

ومن هذين الموقبين الثنائيين بين ليبرا وبين موريس نقتل المشكله فائمه ومستوره .

ولكن ما موقف جريه آيز ازاء هذا كله ؟

ان جريه آيز لا يتظر الى جرمه القتل التي ارتكبها نفس الطريفة التي ينظر بها ليبرا وموريس اليها ، بل يقول : لقد كتب خائلا .. لقد اردت ان اعود .. حاولت ذلك بشدة ، جريت في كل ما .. لقد جريت كل الاشكال لكي لا اكون مجرما ، حاولت ان اكون كليا ، فطقت ، حصبنا ، نورا .. صممت .. محرا .. لقد حاولت حتى ان اكون وردة ، لقد اردت ان اعود بالنساء الى الزوار لايل ما فعلته ، اعيش حياتي كما يحب قلب اللوب . انه يريد سيلا المودة الى الزوار ولكن جينيه لم يتصور على ذلك . حاولت مرة اخرى بسلا حدى .

ونصبح موريس في مكان آخر يريد على ليبرا قتالا ؛ ولكن جريه آيز هو الذي يتعجب من اجل هذا .. انه وحده الذي يدلع التنس ، انه الوحيد الذي « اختر » وهكذا تصل بنا المسرحيه الى ان جريه آيز كان يتدبوا به لم يكن يريد ان يحدث ما حدث ، وان السماء اختارته ليلتل ، كي تسحب به في الطبقة ، فيتمذب ، والتمذيب في نظر المسيحي هو نوع من التكفير عن الذنب ..

ويؤكد ذلك ما يقوله جريه آيز بعد ذلك :

« في هذه الزرقانة انما الذي اصحل مسئولية الخطا ، ولكن اى حقا لا ادري ، انتي اى ، وما امره هو انتي احتجاج ان اكون سلبيا مثل « ستوبول » .. احد السجناء الاطبال المرمولين في السجن .. انه يعمل آثار هذا السجن كله وربما هناك شخص آخر اقوى من الجميع يتحمل أمام العالم كله » ولكن مواقف الفيرة ظل على شفتها بين موريس وايليرا ، حتى يصل الوقت في النهاية الى ان يقتل ليسيرا موريس ، وهو لا يشقه وهو آسف ، بل يقتله والانتقامه تقوى شفتيه .. ان القتل في نظر ليبرا وسيلة للبطولة .. وسيلة توصله الى البطولة التي وصل اليها جريه آيز . ولكن جريه آيز يتنظر الى جنة موريس لم يتظر الى ليبرا ويقول : ام تعلم اى لم اكن اريد ان اقتل . لقد كان ذلك مقدرا على ، لقد قتلت آت موريس من اجل العظمة والكبرياء ، ولكنك اترك تستطيع بدون مساعدة السماء ان تصل الى ماوصلت آتاليه .. وانا لم اكن اريد ان يحدث لي ماحدث . لقد « اخطى » ذلك لي .. انها جنة من الله او من الشيطان لسب ادرى ، ولكنها شيء لم اكن اريده . »

ونسبى السرحية بأن يقول ليثيا : اننى وحدى نماما
وهكذا يظن لنا أن السرحية تنصير رسالة مسيحية مؤداها أن
الإنسان لا يفتكر طريقه بنفسه ، ولكن العجيب فيها أن جنيته
يفتكر رموزا مسيحية من المجرمين ، ويؤزل هذا العجب إذا
عرفنا بعد ذلك من مسرحياته التالية أن هذا تكتيك جديدي
اختطه جنيته لنفسه ، فهو إذا أراد أن يعبر عن الأبيسييرمز
إليه بالأسود ، وإذا أراد أن يعبر عن الخير رمز الييسه
بالشر ، وهكذا .

انه أسلوب جديد فرسه جنيته وأصبح يعرف به وهو
في الوقت نفسه يلقى تأييدا كبيرا من جانب النقاد .

عبد النعم سليم

جيرالد مور ، بول في سيور
الشعر في إفريقيا

MODERN POETRY FROM AFRICA

Edited by : Gerald Moore and Ulli Beier

Penguin African Library

رغم الوفرة الهائلة في المؤلفات التي نالها قضايا القسارة
الإفريقية ، وخاصة فسادا دولها المستقلة حديثا ، إلا أن هذه
الوفرة تكاد تنحصر في السيمية والاقتصاد والتاريخ . أما
الآداب فيبدو أنه لا يزال موضوعا فرعيا لا يحظى بهذا الاهتمام
الشديد الذي تحظى به الموضوعات الأخرى السابفة . ولواقع
أن الآداب الإفريقية لن يحظى بها هو جدير به من اهتمام ما لم
يعترف الإفريقيون أنفسهم - مبدعين ودارسين - لثروات
الأفريقية - قديمه وحديثه - وتعرف العالم به ، حتى لا نفل
على الدوام حالة على الأوربيين والأفريقيين فيما كتبوا أو نقرأ
عن آداب إفريقيا وقنوتها ، فيما وراء المسواد الكثيرة .

حقيقة هناك بعض الجهود الإفريقية التي بذل في كذا
المجال ، لكننا نريد لهذه الجهود أن نمو وتوسع ، وأن توجد
المساندة المادية ، وخاصة من الحكومات الجديدة التي يوجهها
ساسة عرفوا القلم ومارسوا الكتابة قبل أن يعرفوا المناصب
الرسمية ، ونعشر بالذكر هنا مجلتي أدبا خدمتا جليلة في
نشر التراث الإفريقي والتعريف به . وهما : مجلة Présence
Africaine التي تصدر في باريس بالفرنسية والإنجليزية
منذ عام ١٩٤٧ ، وهي حاليا نصف شهرية . وكذلك مجلة
Black orpheus التي تصدر عن وزارة التربية والتعليم
في نيجيريا منذ عام ١٩٥٧ مرتين أو ثلاثا كل سنة هذا بالإضافة
إلى الجهود الفردية وعلى رأسها ما قام به ليوبولدستور
شيساير السنغال ورئيس جمهوريتها ، الذي نشر عددا من
الدراسات والمختارات للشعر والشعراء في إفريقيا جنوب
الصحراء ، وأهمها مجموعة التي قدم لها جان بول ساستري
وعنوانها : Nouvelle Anthologie de la Poésie Nègre et
ma-a-gache

فمن طريق هذه الجهود وغيرها نلتقي بوجه القارة الحقيقي
الذي غالب عنا طويلا ، نحن أبناء الشمال ، نتيجة لممسود
السيطرة الاستعمارية والفواصل المصطنعة .

وليس معنى ذلك أننا ننادي بالجهود التي يبذلها الأوربيون
والأمريكيون ، رغم ما يتغلغل أحيانا من زيف وتحيين . ذلك لأن
الاحساس الشديد بالوطن الإفريقي لم يكن يوما يعني مصادرة
الرجل الأبيض في ذاته ، وإنما كان - ولا يزال - يعني مصادرة
سياسته في السطوت والسيطرة ، مصادرة قدر فصل الم ، الاحتكام
للسوابق والمم .

تقول ذلك نعتديا لتحديث عن المجموعة الشعرية الجديدة :
« شعر حديث من إفريقيا » (١٩٦٢ صفحة من القطع الصغير) .
وقد ظهرت في الشهر الثاني ضمن « المكتبة الانتقائية » التي
نصدرها سلسلة بتجون الإفريقية . وتضم منتخبات - أعدها
وقدم لها جيرالد مور ، ويولي بيير - من أشعار ٢٩ شاعرا
تنتمون لربعة عشر قطرا إفريقيا ، فيما وراء الصحراء الكبرى ،
وهي على الترتيب : مدشقر (داج جزيرة في العالم من حيث
الساخه) ، السنغال ، جامبيا ، وهي محمية بريطانية تطل على
البحر (الأطلسي) ، غانا ، جينيا ، الكونغو (الجميكية) ، الكونغو
الفرنسي ، جزر كاب فيرد (١٤ جزيرة بركانية تطل على الساحل
الغربي الإفريقي) ساوتومي (جزيرة بركانية صغيرة في خليج
غينيا) ، أنجولا ، إفريقيا الجنوبية ، نياسالاند ، كينيا ،
موزمبيق .

وأهمية المجموعة ترجع في نظري إلى عاملين : أولهما أنها أول
مجموعة تصدر في الإنجليزية شاملة على منتخبات متنوعة من
اللغات الأوربية الثلاث التي فرضها المستعمرون على إفريقيا ،
وهي : الفرنسية والإنجليزية والبرتغالية . وثانيهما أن مقدمها
وجامعها من المثقفين الأوربيين المروفين الذين يبدوا جهودا
كبيرة في محيط الدراسات الإفريقية ، والأدبية والفنية منها
يوحده خاص ، فجيرالد مور إنجليزي استهوته إفريقيا ، فرحل
إليها ، وحاشى في نيجيريا مدرسا بمدارسها وجامعها . وهو
عضو بهنة تحرير مجلة « أوفريوس الأسود » ، كما نشر في بلاد
عددا من الدراسات عن الآداب الإفريقية وكتساب نيجيريا ، كان
آخرها كتابه القيم : « سيمية كتاب أفريقيين » الذي صدر في
العالم الثاني . أما يولي بيير فثاني درس الآداب بالجنرال ثم
رحل إلى نيجيريا ، حيث شارك زميله في التدريس بجامعة
آدائن ، وشرف في الوقت نفسه على تحرير مجلة « أوفريوس
الأسود » . ومن مؤلفاته : « شعر من يوريبا » (١٩٥٩) و « الفن
في نيجيريا » (١٩٦٠) و « البحث في إفريقيا الغربية » (١٩٦٢) .

وقد يهتدب المجموعة دراسة ذكية مركزة عن الشعر في هذه
الناشئ التسلمة من العارة ، انطلاقا فيها الكاتبان من نقطة
لنفسها صحتي من جنوب إفريقيا - يدي لويس نكوسي - في
عبارة قال فيها :

« أن الرمي الإفريقي يبدأ في الحقيقة حين يصد المرم إذا
يكشف أنه أسود ، وليس ذلك محسب ، وإنما حين يصد
أيضا إذ يكشف أنه ليس أبيض » .

ويتبع الكاتبان هذه الحقيقة فيجدها شاملة بعيدة الآثار ،
تجد صدى هائلا في مواقف عديدة . فليس تجأت فرنسا في
مستعمراتها إلى سياسة التلويب وكريست في ذهن الفرنسي
الأفريقي - أو الإفريقي المرم على الفرنسية إلى صبح التعيير -
فكرة لتسييس مجتمع أبيض حضري ، بعد أعدادا تأمل للتشافي
عن لونه في سبيل أن يرتدى رداء الثقافة والدين والأخلاق
والسلوك ، الذي ترفضه الأفريقية الغربية . فكل ما كان ينفيه
المستعمر هو أن ينسب الإفريقي القاب أنه أسود !

غير أن هذه الفكرة لم تلبث أن تلبت أعراسا وإنكارا
صارمين . بل لقد أحدثت رد فعل عنيف في مجال الفكر
والشعر على وجه الخصوص ، فبما عرف باسم الزعرة
« الزنجية » ، التي ظهرت بعد الحرب الأولى في كتابات المفكرين
والشعراء الأفريقيين والكونيين . وفي ذلك يقول أتيه سيزير
شاعر جزر الفريكتيك : أ السود ليس نبياء وإنما هو دهم
واكتر . ولقد وجدت هذه الزعرة أرضا خصبة في باريس
لدى جامعات المثقفين الأفريقيين الذين رحلوا للتزود بالثقافة
والعلم . وظقت على كثير من شعر ستور ودافيد وبراو دويو

غانا ونيجيريا تلك من الشعر الجيد سوى اقليل من الشعراء المتأثرة بشعراء المثريين وصولاتهم ، والقليل الآخر الذي ظهر فيما بعد في غانا وكينيا ونيجيريا دافيا الى توظيف الشعر سياسيا واجتماعيا وايضا الشعر بالقومية . ومن ذلك ما يقوله شاعر كينيا جومويجا عن التنين الذي لحي بالارض الافريقية من جراء زراعة المحاصيل الجديدة :

(عادتنا قرت وامتهنت
وكومت جانبا ، كومت المنيب ،
الذي كان يتحرك فوه الراس
لتزوح بدلا منه المحاصيل الاجنبية .
ثم نمر نحن ، وعيوننا على الارض
حاضمين للاجنيين خضوع اراضينا)

وطبعيا ان تستأثر شعراء المستعمرات الانجليزية بالثراء الاقتصادي كما تأثر بظلالهم السابقون بالثراء الفرنسي ، ابتداء من كسبيري الى ديالان توماس ولادن واذا باوند من المحدثين . ومن أبرز هؤلاء الشعراء الذين يكتبون اليوم بالانجليزية : دي اتانج ووليامز في غانا ، وول سوينكا واوكارا وفرانك ايجامو كهوي في نيجيريا ومازسي كويني في جنوب افريقيا .

ويشير الكاتبان بعد ذلك قضية « الروح الجماعية » في الشعر الافريقي وهي سمة سبق ان اشار اليها ستغور ، ويستشهدان برأي للثالث الاثاني جانهيزن جاجن يقول فيه :
« في الشعر الافريقي .. نجد ان التعبير يكون دائما في خدمة المحتوى .. وهو ليس مسألة تعبير من الذات مطعقا ، والما هو تعبير من شعر .. بل ان الشاعر الافريقي لا ينشغل بطبعته الذاتية وفردية .. »

ويطرح الكاتبان هذا الرأي بقولهما ان سمة كهذه تعزل كل الشعر الجيد في أي مكان من العالم ، في تشادلان : « لا يخاطب كل الشعر الافريقي البشرية » ، ويخلصان بان شعراء افريقيا لا يهتمون على جمالية الروح الافريقية ، ولا يتعدون في كل سطر من كونهم سود مبدعون ، وسودهم ، وانما على العكس نجد في افريقيا سوجوا وانتم يجملونها شعرا له .

اما الشعر في افريقيا البرغالية فمن رأى الكاتبين انه دون مستوى غيره من الشعر الافريقي ، فهو لا يتعدى في مجموعته ان يكون صرخة حزن وصياح واضعة . ذلك لان هذه الاساليب لا تزال في حالة اجتماعية وسياسية نظمتها معظم اطوار افريقيا الاخرى منذ سنوات عديدة . ومن بين هؤلاء الدو دو اسبرينو ساتو في ساوتومي و اجوسينيوني في انجولا وجوزيه كافييرينا في موزمبيق .

.. لقد أبدى جان بول سارتر - قبل سنوات - رايه في الشعر الافريقي والزنجية ، فقال ان الشعر الزنجي هو « الشعر الثوري الحقيقي في عصرنا » ، والزنجية هي صوت لعلقة تاريخية من نوع خاص ، سجلت انطلاق الجنس الاسود في التعبير عن ثورته على الحكم الابيض . لكن جاجن يعارضه بقوله ان الشعر الافريقي الجديد ليس ثوريا على الإطلاق ، وانما هو عود الى التراث الصحيح المصد ، والزنجية - بنفس النظر من كونها لعلقة تاريخية من نوع خاص - هي الأسلوب الذي ينشئ ان يكتب به كل الشعر الافريقي .

ويقول جان بول سارتر على ذلك بقولهما ان سارتر كان على حق . ففي السنوات القليلة الماضية اضحت اللاتل على ان ينوع الزنجية اخذا في التصوب وكان عصرها الذهبي ايان القسند الخاص واثال الساندس ، اما بعد ذلك فلم يعد سيزير وداماس وستغور متنجين ، ولما خفقت اصولهم ، وبالتالي لم ينشر بيراجو ديوب « الشعر (السطائي) خلال شريف عاما سوى مجموعته هزيمة من الشعر ، ولفي دافيد ديوب (السطائي) مصرعه بعد حقنة من القصاص لا تدل على شيء كثير . وفي الوقت ذاته

وشعراء الكونغو وغيرهم ممن يفكرون ويكتبون بالفرنسية . ومن ثمة يقول الكاتبان انه : « بدون غير ، من مضمنا - أي ترجمه - ارجحية » في امسها التاريخي على الاصل ، يستحل ان ترى أي شكل في الأحداث الشعرية للفتاة طلال السواب المثريين الماضية . . . ولقد سبق ان أوضح ليوبولد ستغور مفهوم هذه الزعة بقوله انها تنحصر في ارادة الوحدة الزنجية الروحية ، وتجميع الزنوج تحت راية الطلب الجماعي ، لاسترداد كرامتهم الانسانية ، عن طريق التسليح بمفهوم الحضارة العالمية ذات الامس الانساني الشامل ، ونبد الفكرة الضعيرة . لكن كيف تحقق هذا في الشعر ؟

لقد شهدت باريس في العقد الخامس من هذا القرن نوا من المثقلين الافريقيين السود ، كان على راسهم ابيه سيزير وليون داماس وليوبولد ستغور ، وهم الثلاثي الموهوب الذي حمل على كتفيه رسالة الشعر والزنجية . وكان ليون داماس شاعر فينيا الفرنسية اسبهم الى الظهور عام 1927 بديوانه « الاصابع » Pigments ، الذي احرقه الفرنسيون قبل بعد . ومنه :
... الفحت كرامتي على حاشي التلقة ،
حاشي الطيريات ، حاشي الكلام المارغ ،
الذي حشوني به منذ مولدي ،
حتى ياترغم من ان كل ما في ،
كان يطعم في ان يكون زنجيا ،
بينما هم ينهرون وطني افريقيا .. »

لم ظهر سيزير بعد عامين وليثي الدعوة الى الزنجية ، وقد اثير شعرا ، اما ستغور فقد ظهر في تلك الاثناء « بكفاهية ببالية تبعث الشجن في نفس القاري يدلا من ان تصممه » وقد تاتي التلاوة بالشعراء الفرنسيين الموزين والسيراليين ، لكنهم اصابوا اليهم بسطافة التكتيك وكثافة الصور .

وفي شعر ستغور نلتقي بالزنجية باوسع مظاهرها ، اذ نجد : طابع التعريب الذي لحي بافريقيا الادبية ولماها على يدى اوريا البليدا ، وجمال القرب العذري فاجدة التليبية الى الصفات الافريقية المثلثة ، وجمال المرأة الافريقية الدافئة ، الفصح ، والحب والفهم العميق لكل ما هو عظيم ومال من مآثر القرب ، بل نجد ايضا حاجته الى ان يعيش في كلنا الثقافتين ، او ما عناه هو بنفسه حين طلب ان يكون « مزيجاً تعافيا مولدا » .

وكثير من هذه الصفات نجدها في باقي الشعراء الذين يكتبون بالفرنسية في السنغال ومفتش والكونغو بفسمي . حتى اذا انتقلنا الى الانظار الافريقية التي تتحدث باللغة الانجليزية فاننا نصلح اراء عالم آخر مختلف تماما ، لا يعتمد كثيرا بالزنجية ، ولا يعاني منها . وفي ذلك يقول مغابيل : « في المجتمعات المتعددة الاجناس .. تكون الرنية لدينا مجرد حديث نمائي ، ومذهب من المذاهب . » ويطل مور ويير ذلك بقوله : « لم تتبع بريطانيا سياسة التدرج الثقافي ، اذ تميز بانها لم يكن لها سياسة ثقافية على الاطلاق ، ومن ثم لم يكن هناك ما يستحق المقاومة والامتناع عافيا ودعنيا ، على عكس ما حدث في افريقيا الفرنسية ، ورغم تحصى الكاتيبين ودهمها في اعاد بريطانيا من نهمة الافكار الثقافي ، فالواقع ان عدم اشتداد دعوة الزنجية في المستعمرات الانجليزية لا يرجع الى سحاحة بريطانيا في مجال الثقافة ، بقدر ما يرجع الى عوامل اخرى لعل من أهمها : سطوة ارساليات التبشير الانجليزية والامركية ، بالإضافة الى سياسة بريطانيا - واشتد هنا على وجود كلمة سياسة - نحو التوسع في التلميم الابتدائي والتوسط بالفدر الذي يكفي لايجاد طبقة من صفار الموظفين والكتبة ففسب . ولذلك فإن الكاتيبين سرعان ما يبدو اضطراب حكمهم هذا حين يذكرون انه في الوقت الذي كان فيه ستغور وزملاؤه ينشرون اشعارهم في مجلات باريس الادبية لم تكن

تحتل دراسات الآداب القديمة مكاناً بارزاً من لوحة الدراسات الأدبية المعاصرة ، فدراسة هذه الآداب تتيح لنا الفهم لسلافات كبيرة في أعمال المجتمعات التي صدرت عنها هذه الآداب ، وتكشف لنا الستار من ملابح العلاقات الاجتماعية والاقتصادية التي كانت سائدة في هذه المجتمعات ، مما يساعدنا على وضع حقائق الآثار الحضارية لتطور المجتمع الانساني عبر العصور .

وبعد البائذة هوميروس وأوديسته من أهم الآثار الأدبية والفكرية التي صورت من فترة هامة من تاريخ المجتمع الانساني ، حيث نسجت قلب أحداثها الأسطورية من خيوط البائية التي كانت تسم حياة المجتمع الانساني حينئذ . لهذا فان دراسة هذين المصنفين تساعدنا على الوقوف على ملابح ذلك العصر ، لان هذين المصنفين يعتبران صدورا شينا حقيقيا من وجدان تلك المرحلة التاريخية التي ظهر فيها .

والدراسة التي نعرض لها الآن تطرح من البداية هذه الاسئلة .. من هو هوميروس ؟ أين وفتي ابعدت الاليسابذة والاديسية ؟ .. متى ولماذا انشعبت حرب طروادة ؟ .. ماهي طبيعة المجتمع الذي عاش فيه هوميروس-أوديسيوس وأخيل وهيلين وبليس وهكتور وبرام وأجا ومثون وبيلوبوي وغيرهم ؟ وما هي معتقدات هذا المجتمع من التوبة والدين والنظام العائلي والبطولة والحب والجنس ؟ .. وفي ذلك من علامات الاستفهام التي تسبح الإجابة عليها خيوط هذه الدراسة .. ونطلق هدفاً ، ألا وهو الوقوف على الوجه الحضاري للمجتمع الذي صدرت عنه الأبيات والأدب والأدب واستخلاص هذا الوجه من بين ركعات الحكايات والأساطير . ومحاولة التعرف على مدى تغير هذين المصنفين من واقع المجتمع في هذه الفترة وما به من تناقضات .

وكانت هذه الدراسة هو الدكتور م . إ . فينلي استاذ الدراسات القديمة بجامعة كمبريدج وكسفورد المعاصر على درجة دكتوراه الفلسفة في التاريخ القديم من جامعة كولومبيا عام ١٩٥٥ . ولد هذا العالم في نيويورك عام ١٩١٢ ، ومنذ عام ١٩٣٣ - وهو العام الذي عمل فيه باحثاً مساعداً في القانون الروماني القديم بجامعة كولومبيا - حتى الآن وهو يتابع نشر دراساته في القانون والآداب القديمة على صفحات كافة المجلات المختصة بهذه الدراسات كما أصدر بعض الكتب في هذه الموضوعات نذكر منها كتابه الرابع « دراسات من الأرض والعقيدة في آتينا القديمة » .. وقد صدرت الطبعة الأولى من كتابه الذي نعرض له هنا عام ١٩٤٦ من طبعته الثالثة بعد الإضافات والتعديلات عام ١٩٦٢ من دارينجتون في سلسلة « بيكلان » وقد قدم الناقد المعروف سير موديس بورا مؤلف كتاب « الخيال الروماني » .

وتكتسب هذه الدراسة أهميتها الرئيسية من طبيعة المنهج الذي اتبعه مؤلفها فهو يدرس الآثار الأدبية باعتبارها انعكاس للظروف الحضارية التي صدر عنها ويحاول في دأب ودربة عجيبين أن يفسح الآثار الأدبي في الآثار الحضارية الذي صدر عنه ، وإن يفت بنا من خلال استقراء واع عميق لدقائق العمل الأدبي على الظروف الحضارية التي صدر عنها ، مستخدماً النص الأدبي في تفسير وتعميق المعلومات التاريخية التي لديه عن هذا العصر .

لهذا فان الكتاب يطرح في البداية - من وجهة نظره المنهجية- بعض القضايا التي أثرت حول هذين المصنفين - الاليسابذة

انتقلت أمانة الشعر من شعراء السنغال إلى نيجيريا ولغنا . وفي ختام هذه الدراسة يرجو الكاتبان أن .. تؤكد هذه المجموعة أن الشعر الأفريقي لا يعيش أو يوجد حسب ، وإنما هو يقف بين أكثر الأشعار - مما يكتب اليوم في أي مكان من العالم - أسالة وثقافة والتحرير والابتلاء » .

ثم يأتي بعد ذلك دور التمازج الشعرية التي تربو على المائة قصيدة تتخلط منها ثلاث قصائد مشتقة من اللغات الثلاث الأدبية ، وقد رأينا أن تكون القصائد قصيرة إلى الحد الذي لا يحتاج إلى اختصار .
وأولى هذه القصائد للشاعر ليوبولد ستفود وعنوانها :
« التوب »

« لا بد أن أخفيه في قاع شراييني
ذلك الجلد الذي شرب حبيباً الماصع
بابريق والرعد
حلمي حياي الحروان ، لا بد أن أخفيه
حتى لا أحطم حدود المار :
فهو دمي الأمين الذي يطلب بالولاء
أذ يحس رهوى المار
من نفس ولوم الأجناس
الاسم حظاً .

وثانية هذه القصائد للشاعر الكيني جون مبيشي وعنوانها :
« باضحات سحاب نيويورك »

« كانت أشعة الشمس الصغراء الواحة الميعرة
تسبلي لي السلاسل الضبابية
تفتظها بطيعة من الضمخ الضفاف
حتى إذا أودعت الأشعة المنعرجة الهيار
سملت مداخل نيويورك
المجموعة بالداخل
وبدت أبراجها - من أسفل - مشعبة
ثم تفتت دموعاً حزينة
من المدان القائم

أما القصيدة الأخيرة فهي للشاعر جزويي كرافيرينها من موزمبيق ، وعنوانها : « ثلاثة أبعاد » :

.. في الفترة
رب الالة

يردني القبة و « الأفرول »
ويضيئ في يدي على سر المحركات
وفي العربة ..
رب المرحلة الأولى
يعد مشاربه في جو عادي منظم
- لقاء مفلطحاً ضد صلب المجلات -
رئاء تضرعان

أه رب مرة النقل اليدوية

هذه القصائد الثلاث - على قصرها - توضح لنا كثيراً من سمات الشعر الحديث في أفريقيا .

ولئن كان يصف على هذه المجموعة بعض الهنات ، كإفلالها للشاعر الفسائي الموهوب ذي إنتاج ، ومروءها الرفيق على أثر الاستعمار البريطاني في الثقافة الأفريقية ، إلا أنها تعد ذلك وثيقة هامة تمنع كل منحن على الشعر في قارتنا ، وتؤكد في الوقت نفسه أنه ليس بالخبر وحده يعيا الإنسان في هذه المناطق الشاسعة من القارة جنوب الصحراء الكبرى .

على شمس

والأوديسة - للبحث .. وأول هذه القضايا هي .. هل الآليّة والأوديسة - وهذا يتعلق بالآليّة على وجه خاص - عملان إبدائيان حضان ١٠٠ م أنها مجرد صيغة فنية للتاريخ .. ويخلص من بحث هذه القضية إلى أنه حتى لو كان لدينا من المعلومات التاريخية ما يؤكد تاريخية الكثير من أحداث الآليّة وخاصة الأحداث المتعلقة بحرب طروادة ، فإن الصيغة الشعرية للعمل الفني وإنهاء الأسلوب الفني شجبان أمام كل المحاولات التي تهدف إلى تصنيف الآليّة في خانة التاريخ .

ثم يسأل الكاتب عن المكان والزمان اللذين كتبت فيهما الآليّة والأوديسة . ويتفق هنا مع أغلب الدارسين على أنها كتبت في الفترة التي تتراوح بين ٧٥٠-٦٥٠ ق م . أما عن المكان فإنه يقول « ويعتمد الدراسات الحديثة أن الآليّة - بالنّسبة - والأوديسة - على الأرجح - لم يبدع في الأراضي الأيونية أو واحدة من الجزر البعيدة في بحر إيجه أو في ذات البحر ، من آسيا الصغرى . المعروف الآن بتركيا » (ص ١٨) ويعتمد الكاتب في أفكاره لتشوء هذين العملين في الأراضي الأيونية على الدراسة اللغوية المقارنة التي تؤكد وجهة نظره ، فاللغة اليونانية قبل سنة ٣٠٠ ق م تفتقر للكثير من الجمل والنقش الذي يبلغ إلى حد انكار وجودها في الأراضي الأيونية قبل ذلك التاريخ ، ويؤكد المؤلف رأيه باللائح المستعترية في الآليّة وبطلان غيرها من الكتب القديمة الأخرى .

ويرى فينتي أن شياع كثير من المعلومات الأيونية هو الذي حال بيننا وبين تكوين صورة واضحة عن الإنتاج الفني لهذا العصر .. فبين إبدعات أسماء مائة وخمسين كائناً لم يصلنا شيء من نتاجهم كما أن «سكولوس» كتب ٨٢ مسرحية أوديس . منها سوى سبع مسرحيات كاملة ، ٤ كتب - ٥ نكس ١٢٢ مسرحية لأوديس منها سوى سبع ، في حين لا تسبق أي نثر سوى ١٦ مسرحية فقط من مسرحيات يوربليس (ص ١٩) .

ويشير الكاتب بعد ذلك تلك القضية القديمة التي تذكر وجود شخصية هوميرس ، وليس السبب الرئيسي في اهتمامه هوميرس ، أنه كان شاعراً ممتازاً فحسب ، بل كذلك لحديثه مؤلفه بكل الأساطير والخرافات ولا ينكر الكاتب - استناداً إلى نظرة المنهجية - في هذه القضية وجود هوميرس بشكل حاد وإن كان في الوقت نفسه لا يؤكد ، ولكنه يرجع أن العملين اللذين نقرأهما اليوم - الآليّة والأوديسة - ليسا من إبداع شخص واحد ولكنهما من إبداع شخصين هما هوميرس وهزود ويعتمد الكاتب في رأيه هذا على دراسة دقائق عملية الإبداع الفني عند هزود في الإنتاج المنسوب إليه بصفة أكيدة مشبل « عند الإبداع والاعمال » و « درع هرقل » و « الناقول بالنظر ك » و « جداول التسام » .. وغيرها ، والتي يخرج منها بأن نفسه شامه حاد بين أعمال هزود هذه وبين الكثير من أجزاء الآليّة - التي حد ما - والأوديسة - بشكل واضح - ثم إن لدينا الكثير من المعلومات التي تؤكد وجود هزود في حين نفقد كل ما يؤكد وجود هوميرس .

ويرى المؤلف أن الرأي القائل بأن يبدع العملين شخص واحد سوف يسلط أمام دراسة التركيب الفني والأسلوب والعملين وأمام الرؤية الفنية للشخصية الإنسانية في كل منهما ، ويعقد الكاتب مقارنات ممتازة بين شخصية كلتيهينسترا زوجة أجبامون في الآليّة وهي الزوجة الخائنة الموجهة جنسياً الفصية في سبيل أشباع شهواتها الماين والزوج الواف ، وبين بينيلوبي زوجة أوديسسوس (الأوديسة) المتفككة على يدها في وفاء ومتابعة ماديدين ، وبفان كذلك في بطولات أخيل الخرابية في (الآليّة) وبين بطولات أوديسسوس التي تخص فيها بوابحة الدم الإنساني ، ثم يعقد مقارنة بين خريطة العلاقات الإنسانية - باعتبارها انعكاساً لرؤية الفنان للواقع - في العملين ..

ويخرج من كل هذه المقارنات في النهاية إلى أن نعتبة كائنين للعملين لكاتب واحد ، ولكنه رغم كل هذا لا يهتم بالكاتب في حد ذاته ولكن بالعمل نفسه ، باعتباره صدى عن الواقع الذي أنتجه .

لهذا فإنه يرى « أن الرؤية المينولوجية تعمد خصياً على حلة عقلانية ، وبدون المعيدة في الواقع الموضوعي ، فإن الأسطورة تنقد أرتسها » (ص ٢٦) ويعتمد الكاتب هنا إلى حد كبير على رأي علماء الأنثروبولوجي في تفسير نشأة الأسطورة بأنها حجة لها قائل من الحياة ، لم يمدد بها حدثت فعلاً وإن لم تكن تنفي دقات صياغتها المينولوجية تلك ، وبهذا يصل الكاتب إلى حد الحكم بأنه « لم يعرف على الإطلاق مجعما إنسانياً بلا أساطير » (ص ٢٩) وأن الأسطورة ولدت مع ميلاد الجمع الإنساني ، باعتبار أن المعرفة المينولوجية للعالم كانت أول أشكال المعرفة التي ساهمت في حل التنافس بين الإنسان والعالم ، ولستشهد لذلك بالكثير من الأساطير المينولوجية والصينية والهندية .. وغيرها .

ثم يقول الكاتب بأنه « إذا كان الميراث الأوروبي يبدأ حقيقة من الأفريق ، فإن الحقيقة التي نلاري هذه دعما على أن تاريخ الأفريق يبدأ بعالم أوديسسوس » (ص ٢٩) ولا يعني هذا أن عالم أوديسسوس هو أول الأشكال الاجتماعية التي عرفها المجتمع الإنساني ، فقد هدم الكاتب أمام الدعوة القائلة بأن مجتمع هوميرس كان مجعما بدالياً ، ذلك لأنه بالرجوع إلى الدراسات الأنثروبولوجية والأركيولوجية فإننا نمر على درجة كبيرة من التقدم العرفي ومن توفر أساليب التخزين في هذا المجتمع ، أو يعني آخر نمر على شواهد الجمع والاقتصاد المتقدمة على العمود ، وهذا ما يعكسه بوضوح تاريخ المسرح الأفريقي ، كما أن مفاهيم الخير والشر التي يدور حولها الفن البدائي لم تكن هي المركز الأساسي لأحداث في رأيي العصر الهيليني .

وبعد الكاتب بعد ذلك بعسيرات المؤرخين من أمثال بلونارخ وهيرودوت الأفي . ويضع المؤلف الأفريقيين بلس شخصية هرقل داخل الكثير من أساطيرهم بسب الأفريقيين الوثنى للقوة ، ويؤكد الكاتب أن ذلك كان انعكاساً لقولهم بتجديدهم للقوة ، وأن إدارة كل أفريقي مصر في يقضي أساطيرهم كانت انعكاسات أولية اليونان التي حلقها الإسكندر الأكبر في القرن الثالث ق م ، في هذه الزيار .

وبعد المرة كل هذه القضايا في الفصل الأول من الدراسة (هومير والأفريق) يبدأ الكاتب في دراسة جزئيات العملين الأدبيين وبحول في يضمهما في الإطار الحضاري الذي صدرنا عنه .. فيتناهى في الفصل الثاني - متشددين وإطال - دور الشاعر ، أو بمعنى أدق - في المتشعر إذا كان الشعر كل شغوا في تلك الفترة - وعكاشة في الجمع ثم رؤيته للواقع .. يلاحظ الكاتب من البداية أن هناك دائماً أشخاص يحلون سمات البطل في كل أشعار تلك الفترة .. هناك دائماً أبطال بالتجسيد الهولي للكمية .. وهنا يطرح المؤلف تساؤلاً هاماً عن « مدى مطابقة عالم (الأوديسة) الشرى للواقع الاجتماعي والتاريخي ،

أو بمعنى آخر .. كم من عالم أوديسسوس كان موجوداً فقط في رأس الشاعر » وكم كان خرابية .. مكاتب وزمانيا ٢٠٠ (ص ٢٢) ومن هنا يناقش مدى فهم الشاعر لعوره ، وهل هو مجرد رواية أمين للأحداث أم أنه يفهم دوره الإبداعي في إعادة خلق هذه الأحداث وترتيبها وبطلي العملين الكاتب من هذه المناقشة إلى أن وظيفة الفن الاجتماعية هي التي تحدد له مساره ومن ثم هي التي ترضي على أشعاره فهد معينا لدوره الإبداعي .. ولما كانت الملامح في هذه الفترة تفضل أعمال السادة فاف كانت متحسنة - فمعتيا - رؤيته للواقع .. وكان على الشاعر أن يعيد خلق ورسم أحداث الواقع بما يتناسب مع إطار الرؤية القروض عليه دون ظهور هذا الغرض بصورة مباشرة .

ولكن المجتمع يمثل الخلعلة في حياة هذا البطل ، ويكون بمثابة خيبة المسرح التي يتحرك عليها « (ص ٨٥) لهذا فان سمات هذا البطل ليسب شيئا مستغلا بذاته أو متعزلة عما يحيط بهاء ولكنها تكمس الكثير مما يدور في الأرض التي يقوم عليها البطل بمشاكل دوره .

وقد كان لبطل المجتمع من المثيرة ، التي كانت تشكل الاجتماعي التآكل تماما مع متطلبات مجتمع التشاع البدائي ، التي القليلة ، وهي أكبر قليلا من المثيرة ، بل أنها في الواقع تضم داخلها أكثر من عشرة - في مرحلة الاستفسال وبدائية الزراعة والرحى والاستقرار .. ثم إلى شكل المجتمع الكامل نسبيا في العصر العبودي .. كان لهذه المراحل الثلاث أثرها في تكوين ملامح هذا المجتمع الذي يلمح فيه « فينلي » فلا من قيم وأخلاقيات المجتمعات السابقة عليه . وإن كانت هذه الفلال التي بقيت ، هي الأكثر تلاؤما مع المجتمع العبودي ، أو بمعنى أكثر دقة هي التي استطاعت أن تؤدي دورا إيجابيا لصالح هذا المجتمع .



بعد هذا يأتي الفصل الخامس والأخير (الأخلاقيات والقيم) ويعتبر هذا الفصل من أهم فصول الكتاب أن لم يكن أهمها فعلا ، لأن الكتاب يناقش فيه الأخلاقيات والقيم باعتبارها انعكاسا لواقع المجتمع الحضاري ، كما يناقش فيه ظهور الدولة في المجتمع الهوميري كانعكاس لواقع المجتمع الطبقي أو بمعنى آخر كونه فوق علاقات الإنتاج داخل هذا المجتمع وتناقش الكتاب في هذا الفصل أيضا نظرة المجتمع إلى الدين الذي كان يمثل في الأوب وعالته الحافل بالمعجزات والإسراء ، ويرى الكتاب أن الأوب قد اكتسب قداسة عظيمة جدا في فترة طويلة من تاريخ المجتمع الإغريقي غير أنه ما لبث أن فقد تلك المكانة وقد رصد أرسطوفان في القرن الرابع ق.م فقدان الأوب لمكانته ، حينما سخر من ملاحه ألهته على موسيقي من تلقى (المصغاد) دالمهيد (الأوب) لم تستطع أن تستمر في أداء دورها ومن هنا « فينلي » (ص ١٦٩) .. وينسب هذه النظرة بتناقش فينلي القانون وسلطته ودوره في المجتمع ، ثم نظرة المجتمع إلى الجريمة ويعيد الجرائم التي كانت تستوجب عقابا أكثر من غيرها مطلقا أسباب ذلك .

وعكسا نخرج من الكتاب بصورة متكاملة توضح لنا كافة أبعاد المعلنين المثنين الكبيرين (الألباوة والأوديسة) وتقديم من خلالها صورة واضحة عن أوضاع المجتمع الذي صدرت عنه ، وعن نظرة هذا المجتمع للبطولة والثروة والعمل والأخلاقيات والقيم ، مما يؤكد بحق أن العمل الفعلي الحقيقي - الجدير بهذا الاسم - يعتبر سميرا للمجتمع الذي يصدر منه ويعمل في طبيعته صورته عبر الأجيال .

صبري حافظ

وقد كان في حساب الكتاب دائما أن الأوديسة التي يدرسها اليوم هي أوديسة مدونة وليست شفوية في حين تن الشمر الملحمي كان دائما شمر شفويا (ص ٢٤) وأنها مروت خلال عصور تداولها الشفوي بمئات التعديلات والإضافات وإن ظلت رغم كل ذلك محتفظة بروح شعرية خاصة بها تظهر في ثباتها من تلك الروح التي تسود الإلياذة . هذا إلى جانب دراسته لرؤية الشاعر الإغالية للبطولة ومدى فهمه لها .. هذه الرؤية التي تتحدد ضمن إطار الرؤية الكلية للواقع من وجهة نظر هؤلاء الذين كتب التلاحم لهم .

ومن الفصل الثالث (الثروة والعمل) نلتطف ملاحظة الكتاب الفدكية بأن « الأوديسة كانوا موجودين كإفلام » (ص ٦١) وأن الإلياذة والأوديسة لم تلحق أي منهم شخصيته الشخصية .. نلتطف هذه الملاحظة الدكية بفهم ووضوح يعكس لنا نوع الرؤية الفنية في المعلنين والتي سبق أن تحدثنا عنها . غير أن الكتاب في هذا الفصل يناقش مفاهيم الثروة والعمل في الأوديسة من خلال فهمه لطبيعة المجتمع ذا الاعتماد العبودي . ذلك المجتمع الذي صدرت عنه الأوديسة والذي ينقسم - بصورة حادة جدا - إلى سادة وعبيد تطهيم رؤية أسياهم الفلة في تطبيق أعلى مستوى من الرفاهية في حين لم يكن تحت أيديهم مستوى أدوات إنتاج مختلفة لتساهم على الإطلاق في توفير مستوى الرفاهية الذي يتلقاه السادة ، فيؤدي ذلك إلى أن يصفط السادة على العبيد بصورة وحشية تشكل إحدى سمات المجتمع العبودي الأساسية .

وقد استطاع الكتاب أن يرصد هذا الصنف على طول أحداث الإلياذة والأوديسة ، حيث كان يستند كل العمل النشائي إلى العبيد ، ولا يكفئ بهذا بل يصفط عليهم بشي الوسائل كي ينجزوا كل هذه الأعمال بسرعة رغم أن « الأرض الإغريقية » كانت فقيرة وصخرية ولا تعطي سوى ٢٠ ٪ من طاعة الأرض العادية » (ص ٦٩) ويتوقف الكتاب عند الفكرة التي وجد فيها أوديسيوس في جزيرة إيتاكا حيث المصانعة والشمسطين والوحش ذي العين الواحدة ، كعري لنا كل ما على إلهام هؤلاء السادة للتجبرين القساسة من صلف ورعب وإهوان يظهر كسلي فئات النظرة والفسوة فاصبحوا جميعا أصدقا . تعاملون على مستوى إنساني واحد لا يعرف سيادا ولاعبدا لم ما لبث أن يقول « وحينما عادوا ، أصبح ملكا من جدد ، خلا « تد » (ص ١٢٢) إذ عادت التنافسات السابقة تلعب دورها من جديد وهذا مما يجعل للأوديسة مهارة فنية ونسوج في تقديم كافة أبعاد الشخصية الإنسانية وفي ترميز أعمالها .

وحيث ينتهي من مناقشة الأوضاع الاقتصادية للمجتمع الهوميري في هذا الفصل يبدأ في الفصل الرابع (المثيرة) والفيلة (المجتمع) مناقشة الأوضاع الاجتماعية وبحاول أن يبرز بين البطل وبين المجتمع الذي يعيش فيسسه ، إذ يرى « أن موسوع الشاعر الملحمي هو السطو » والسطو رحل يسلك طريقا ما ليحقق بعض الأهداف من طريق شجائته ومهارته ،





المجلات العربية



حسن كامل الصيرفي

العلوم (بيروت)

في مقال بقلم الطنوف فلان عنوانه « أشياء حول الشعر » يقول الكاتب : « وطبعاً أن يطلب من الشاعر سمو في الأفاضل ورفعة في المواضيع ، فيجاء الينا ، أحق من أن ينهض على منبتل الاشياء ، ثم يتولى بعد ذلك مقلتنا نحو النقد والتفاد من التراء ، » حيناً لو غطى الشاعر يتفاد محب ، ولأخرى يصير ، انهما أخوة في ارتقاء الذروة ، الأول يضع اليد على الصبورة المتحصنة ، فيؤاتق الفأريء إلى جلال الهمة ، ويؤثر للعين الساذجة المشاوخا في الجمال ، فلا الفأريء ، فهي للعلمة ولد أدرك مسابك الفئس اليباه ، وينتهي من ذلك إلى أربالجمال سيطل أخوا للشعر السليم الماني ، وإن الشعر ، على وفرة همومه ملأه عته الجمال ، لكنه بعد قليل من وقع العيون ، فهو بحاجة إلى عملية تجمع في الفكر والصنن تنتج عنه » .

وفي مقال بعنوان « موضوع القصة » يقول كاسه الدكتور محمد حاج حسين أتق السوناتا المصانية سرت فيخصنا فوجدة الوافسة الاشتراكية ، وانجبت أكثر ما تنجب إلى وصف حياة الفقراء ، وبساطة الفراء ، وطرية قلوبهم ، ومما لثقتنا فيه أن هذه الموضوعات جذابة وفرورية وحتمية ، وعلى القاصي مبالغتها بهد التي اشتراط أمراً واحداً ، وذلك أن يكون قد عاشها وجربها وعرفها حتى تأتي بعيدة من التزوير والإتعال . ولكن - لسوء الحال - أكثر القصص التي كتبت استجابة لهذه الوافسة الاشتراكية كانت متعثرة لا يستطيع القارئ أن يتجاوب معها لأنها لم تنبع من ميمن الصدق والحقيقة ، فأكترها كان مقلداً تكلفه الكاتب ، وانضج إليه منسالا مع هذا السند : الجليل : « الآن لنهيا » ، كان هناك ثلثا لغير الحياة - والواقع أن كل فن - مهما كانت موضوعاته - هو للحياة مني كان صعباً فهو ينفيها ، ويمدها برواهل جديدة تفي ، طريقتها ، وتطهيا إلى التندم .. ومن ثم يدعو كاتب المقال كل قاص بالاحص موضوعاته في نطاق صوب ليظهر تقديمه ، وانه ليس من الضروري أن يلتزم القاص موضوعات معينة متشاكلا مع مذهبه الاجتماعي والسياسي فيبدان الحياة أمامه فباح ، وكلها نوع موضوعاته توفر له الإبداع .

ويتاج الأستاذ ودع فلسطين في مقالاته « إبراهيم ناجي وشعره المجهول » للنقشب من الشعر الذي نطقه ناجي وشعره في الصحف وخلاصة الدبرون الذي نشر أخيراً ، وقد ساقه إلى هذا البحث الحقيقة الأدبية التي أمثلت نفسها عليه مثلاً ، وعلى الرغم من أن الأستاذ ودع فلسطين يبتدل بأنه مازال يبتدبه هذه الهمة التي تتلبه وما وجدته في مقالاته أكثر من مسجوعين على يوفوار هذه الحقبة وهي حسن مقالات قد استطاع أن يصع أماماً صورا جبلة نظرية في عدد من الصحف مجرولة عن كثير من قسراء

ناجي ، وفي العدد الأخير من مجلة الاديب نشر ثنائي معلومات متواضعة تقتضي بجمال الطبيعة فيها انتان في الربيع والثالثة في الطبيعة وانتان أخريان في القصر . وبلغ ما جمعه حتى الآن ٢٧ ملفوعة تضم ٢٢٢ بيتاً وهذا جهد كبير مشكور نرجو أن يواصله الأستاذ ودع حتى يستطيع غشاق شعر هذا الشاعر الكبير الوعوف على المجهول من شعره »

وسبق الأستاذ أود الجيفي كثيراً من أدبنا أمان مصطفى صادق الرافعي وركي مبارك ومحمد صادق غير وسلامة موسى وأحمد أمين ومحمد حسين هيكل وإبراهيم المازني ثم طه حسين وأثرثات وسعيد الغريان فيما نشرنا من كتب تناولت جوانب من حياتهم الوجدانية فأظهر ماوراء هذه الآثار الأدبية المثيرة من حياة وجدانية عاشها هؤلاء الكتاب »

وتناول الأستاذ مبارك إبراهيم بالعرض كتابا للكاتب الهندي شامان لال عنوانه « النور » أطفال الهنود السيئون دس من هندي المؤلف أن يقدم البراهين على أن هؤلاء « النور » يبرهنون في جموع كثيرة في مختلف الأنحاء في وسط أوروبا وجنوبها وكذلك في أمريكا كما هم يبرهنون في أصل هندي ، والهم جديرون بالدراسة العميقة النفسية بالصف على يد العلماء الهنود وتحت رعاية الحكومة الهندية . وبعد أن يذكر المؤلف مائتي اليلان وال النور يلاون مسألة الانسالية . وفي بلدان أوروبا الشرقية والوسطى يلاون اليوم تشجيعات خاصة ، وتتمهمس الحكومات صخا سخيية لتعليم ابنائهم ولايجاد أعمال لهم في الزراعة والصناعة . ولقد زرت عدة مدارس للنور في أوروبا ، واستقنني ابتزهم في كل مكان ، وكانت تعاليمهم في دلائل واغنيات الحبب بعضها من الامم هندية . وفي رومانيا وبلاد البحر ولي تشكوسلافيا وبلغاريا عدت الحكومات إلى رد الاعتبار للنور بأن تأتت بهم العمل في المصانع ، وأن أولئك من الانضمام إلى الجبهات التعاونية الزراعية . وفي يوغوسلافيا تنفق الحكوة أموالاً كثيرة في تعليم النور وتجهيزهم ليصبحوا مواطنين سعداء صالحين . وتطلو السويد وفنلندة في ذلك حلو يوغوسلافيا » .

وتمة مقالات أخرى هي : « طبقة الفهمة » بقلم حسن الكرمي ، و « اثنت العليل مع الوليد بن يزيد » بقلم محمد وجب البيوسي ، و « أيها الإنسان انك أعجب ما في الوجود » بقلم عبد العزيز جادو ، و « الحرية والتطور الاجتماعي » بقلم محمود الحسنية ، ثم مقال « الحرية العلمية » بقلم سمير عيبد »

وسم العدد قصتين ليوسف مقدسي ومسؤول عبد الشهيدي ، وحمل مع هذا كله ترتيبات وأخبار للشراء أمين نفخة ومعلل ناجي وسرا لمصطفى ومحمد أحمد العرب ورفيق خوري وسارة جويحيى والرسالة المأمرى ومبد الرقيم الحسني وملاك عبد العزيز وعبد العزيز المصري وعيسى ميخائيل سانا وكثوم غرابي »

الأدب (بيروت)

وتحدثت البتالي هذا العدد السيدة هانيه طعمرجي أديس من المؤثر الأدبي الذي غطه في لشجارد بين الخامس والثامن من شهر أغسطس (آب) الماضي وكانت رابطة الأدباء الأوروبيين قد دعت إلى عقد هذا المؤتمر ووجهت الدعوة لحضوره إلى عدد كبير من أدباء القارة الأوروبية . وقد أتبع للسيدة عايشة أن تشهد هذا المؤتمر بصحة الدكتور سهيل أديس رئيس تحرير الأدب والإستاذ رفيف حوري يدعونه من اتحاد الأدباء السوفيت فقلت أن هذا المؤتمر قد شهده أكثر من مائة أديب غربي وسوفييتي ومنهم بعض كبار الأدباء أمثال سارتر ومسجوعين على يوفوار وأخرون جود ، واقتلر البرتر مورافيا عن عدم الحضور في آخر لحظة . والله على الرغم من أن الموضوع الأساسي الذي كان

مفروضا أن يتناولوه المختصر هو « فضاي الرواية المعاصرة » بأنه لم يكن يد للادباء من أن يخالجوا قضايا مختلفة ترتبط بالماضيم المعاصرة والمتعددة التي يعصفها كل منهم في مضمار الادب وتطرق الاعضاء الى موضوعات النزعة الانسانية في الادب والنزعة الوافية والالتزام والقيمة الجديدة وحرية الادب وما الى ذلك .

وقد ذكرت ان البائد الايطالي جان كارلو فيجوريلي امين سر رابطة الادباء الاوروبيين تحدث في الكلمة التي افتتح بها هذا المؤتمر عن نشوء هذه الرابطة التي تفتتح ابوابها لجميع الادباء غير النازيين والفنستيس ودعاة التمييز العنصري ، كما رحب بسياسة التعايش السلمي التي يسيير عليها غروشوف والتي أدت الى بلوغ الاتفاق على تحرير جزئي للجنابز اللورية ، وقال ان اهتمامه بهذا الموضوع لا يفرج عن نطاق الادب ، لان السلم هو شرط لابد منه لكل عمل انساني ولا سيما لعمل الادباء .



وبماثل الدكتور محمد يوسف نجم موضوعا هو غير فيسه ودارس متيقن له هو موضوع « المسرح العربي والسينما » فليقدم لنا عرضا سريعا لنشأة المسرح في البلاد العربية منذ بدأ بذوره الاولى في لبنان مارون النقاش ، ثم يعرض كذلك ما أصاب المسرح العربي من ازमत وكساد منذ بدأت السينما تزايمه وتجاهله من مكاتب المتابعة في القوس لينتهي به ذلك الى ان أزمة المسرح والسينما في العالم العربي اليوم تلمس في نواحي الضعف التالية :

١ - ضعف القصة بوجه عام واعتماد أكثر المؤلفين على القصص الاجنبى يستفوتونه ويشبهونه لكي يرفي ذوق الجمهور .

٢ - ضعف الفنانين بشكل عام ، وتسلطهم بطريقة الاذاع والتمسكي القائم على الانفعال والتكلف وكثرة الاسرار والصراخ والغويل وبالفالفة في الماظفة ، انسحب الى ذلك قلة الوجود الجديدة ، وجعل الحكاى في اختراجه جيبا كهنيا وفالفة وجعل الصوت لا يوقبه والقدرة على التعبير .

٣ - عدم التنفيس في اللون الابداعية ، فالممثل له يجمع مغرغا وكذلك الصور . وهناك من يلوم بالتأليل والاخراج والتشثيل والتلحين احيانا .

٤ - ضعف الاستعدادات في المصارح وفي استديوهات السينما اكثر المنافى بالية ، تستعمل لآلات المصريات معها اختلف موضوعها وتاريخ حوادثها ، وآدوات تسجيل الاسويات والتصوير من النوع القديم الذي لطقت السينما في أمريكا وفي الغرب .

٥ - توعية الجمهور ، والجمهور هو صلب التهم عند التلقين وكما اخفق مؤلف او مخرج او ممثل اتهم الجمهور . . . والجمهور العربي في غالبية لايتجاوب عن العمل الفني الصحيح ، بل انه يتقبله ويقيم عليه اذا كان صادقا في تصويره للحياة .

ثم شرح علاج كل علة من هذه المثل المحس فقال انه لما يتصل بالقصة للمسرحية او السينمائية فلا بد ان تزل كيماء الكتنا الى المبدأ ، وثميا يخلص بالمثل الى علينا ان ننهض المواهب الجديدة ناصلا والتدريب والتثقيف وان تجري على مثلى المسرح خاصة مكافآت ضخمة لعرضهم عن التشويق الدائم الى العمل في السينما . اما الفخرجون والفنويون فيجب ان يهيئ لهم وسائل الدرس والثقافة ، وترسلهم في بعثات الى الخارج وتنتج لهم العمل في أكبر المسارح والاستديوهات العالية ليطمحوا على احدث الاساليب في الاخراج والتنفيذ . واما من المصارح فيري الواجب ان يواد عدها وان تعمق الفري والافاليه والدارس وان تحفظ رسوم دخولها وكذلك الامر في السينما ، واما فيما يخص بالجمهور فان الدكتور نجم يرى ان يجعل الفن يجمع

فروعه جزا اسبابا من التعليل وان تسجع التمثيل المسرحي وتدرس الاساليب التي تتبعها المدارس الرسمية والخاصة في أمريكا وأوربا في نشر الوعي الفني والتثقيلي بين لادبيها ، وأخيرا يرى ان على الحكوات ان تختار المسرح عملية لاتاني بريح الى حين حتى يرفي افواق الجمهور على الاستمتاع به وتقديره



وفي مقالات هذا العدد : « ايريس والشرق » بقلم الدكتور زكريا الخارم ، وبقيّة السلسلة التي يكتبها الأستاذ عبد الحى دياب عن اللقائبة القديمة ، ومثال اللقائبة التربوية بين الفن والفالفة » بقلم محمد عيد .

اما قصص العدد ثلثات ومسرحية واحدة مؤلفة لعل بدور ومحمد أحمد عبد الحق ورشيد محمود وحسن النجى لم قصه لكاتبة الدسركية كيمى بليكس وترجمة حسن بكر .

واما قصائمه العدد فوى للشراء خاله الشواف ومحمد المهدي مجلوب وحسن فتح الباب وعلى عقله غسان ومصطفى سند .

العلوم (بيروت)

في مقال مثرائه « الحركات الاجتماعية والاحزاب السياسية » يوضح الدكتور عمر فروخ السمرق بين هذه الحركات وبين الاحزاب . فالحركة الاجتماعية شعور يتطور في المجموع ، فالذا بلغ درجة من الضجج تمثل في قائه كتشكله الحركة نفسها ثم تتحل بغيره هذا القائه الى ان تكشف الاتجاه الصحيح في سير تلك الحركة فيسير بها وهي تم تدريجا حتى تتحقق التماثل الطبيعية من تطوور ذلك الشعور العام . اما الحزب السياسي . . . بل اجتماعيا شخصيا يسعى صاحبه الى حمل المجموع على الاطاع به . ان يذكر مرأ آخر هو ان الفالفة هي الحركة . . . ان تحقق خيرا كبيرا للمجموع بقطع النظر عن الشخص الذي يريث ذلك الشخص باسمه وبلغت النظر عن الاساليب الشخصية التي تضمن للمجموع تطوروا فهو الفالفة السرجوة او الملكية . . . انه اقرب كسياسي فانه يعبر عن ان يسيير بزعامة اشخاص معينين وعلى اسلوب مخصوص ، وكثيرا ما يجانب المهتمون على الاحزاب السياسية الغريق الى تحقيق هدف غير اذا كان ذلك الهدف ان يرتبط باسمهم .

وفي مصادفة عسبة يسمى الأستاذ غالى شكري بالماكرور محمد يوسف نجم في الموضوع الذي اثاره في العدد « الاداب » واشترى اليه هنا فهو يتناول هذا الموضوع بالذات تحت عنوان « تقاربات في السينما العربية » فهو يريد ان المتشبه والمفرض دعوام التي يهتمون واداهم من مسقط النقاد فيقولون التماثلية الجمهور فيفسد هذا الالتام بأنه شيابة لاجرية ويقول ثم ان الجمهور ليس مشكلة اذن ، انما المشكلة في أنكم انتم لم تتحقروا مشاكل هذا الشعب ، ولم تقوموا الى اعطاه ، بل التفتن الى السطح ، وبهزركم الفالفة التي يفسد منها الفوالفة وان ترتكب الواقع التي التطور وتقرتم الى الصورة الفوتوغرافية الجديدة ، فيجات المشكلات التي تعرضونها فمطلبة فيعرضها غير صالحة الى علاجها ، الاستهلال الا تقدير هذا الجمهور السكين عن جوهر المشكلة العقلى .

ويضيف الأستاذ غالى شكري الى الاستجاب الى انتم مع الدكتور نجم في عرضها علينا وهي اسباب التطور في السينما فهو آخر هو عدم وجود البائد الشخصي ، فهو يقول ان التالفة في عصر اما مجادل او حقود ، او اى شيء آخر غير المهمة الكبيرة للفتلة على عاتقه . ويبدو ان اشاء قسم للفتة الفوتوغرافية باحدى كلمات الاداب او معهد التثليل او معهد السينما .



ويتأمل الأستاذ وديع فلسطين كتاب « تقويم الفكر الديني » الذي لكه الأستاذ محمود الشراوى ثم يخطم مقلاته بأن كتساب

والشعور به • وفي الحقيقة أن هوة واسعة تفصل بين هذين
الثلاثين من الأفراد • أحدهما يعتمد على الحس والكشف • والآخر
يعتمد على التلقي • وبينما يريد الأقرب أن يصل إلى الحقيقة
بالطريقة العقلية الديكارتية • يرى الثاني يريد الوصول إليها
بطريق الإله • والحق أن الشرق لابنصرته أن يملك حضارة
زاهية كالحضارة الغربية الحديثة • ولكنه يعتقد بأن مسائل
العالم محدود • وأن مسير الإنسان دائما بين يدى الله • •
ويتولد كذلك أن • كلمة السلام تنطوي على معان ثلاثة : هي دين
أولا • ثم دولة • ثم حضارة واحدة • •

وعد النبي الأستاذ هنداوي بعد عرض مالمشاهد هذا الكتاب
إلى أنه جدير بالمطالعة • وجدير بالتحريپ ليلطلع عليه القارئ
العربي • ويرى آراء رجال الغرب في حضارة أمته التي كانت خير
أمة أسست على التراث الإنساني •

التراث الشعبي (بغداد)

هذه مجلة شهرية جديدة صدر العدد الأول منها في بغداد في
شهر أيلول (سبتمبر) تسمى بـ **شغلوب البولكلور** • وهي تصدر
باللغات العربية والربية والفارسية والإنكليزية والفرنسية
والإلامية والإيطالية • صاحب امتيازها الأستاذ ششاكري صابر
الصائفي • ورئيس تحريرها الأستاذ إبراهيم الهادي • ومدير
التحرير الأستاذ عبد الحميد العلوجي • وسكرتير التحرير
الأستاذ لطفي الخوري •

وقد قدم لها رئيس التحرير بكلمة قال فيها • « • • • واليوم نأب
شعوبين أمام هذا التراث الرائع الذي أبدعه الإنسان العراقي
فها إعرافا أن تلقت إليه ونستلهم منه إبداعات أخرى نغني بها
علومنا الاجتماعية وثقوتنا المعاصرة • • هذا التراث الذي تمتد
جلوه عبقا إلى مايقارب الخمسة آلاف سنة • فما يزال العظمى
بمتمر لباس الرأس السومري • ويلتجذب الزيني ولاسيما في
التسليق للصف الهومري • ويصنع أهل المدينة أواني الخزف
والظفر إلى إكاثية مشهورة عند البابليين • ثم قال : أن معالمة
فهم تراثنا الشعبي تلتقى أن تعود إلى مرحلة ما قبل التاريخ
القصي • لأن جلوه أصعب لغورا وأكثر ارتباطا بتاريخنا القديم •
وقد نطس بنا إلى اكتشاف الكثير من أوجه التلاقي بين تراث
الأوام التي سكنت العراق في القديم وبين تراث الشعب العراقي
في العراق من جهة • كما أن دراسة التراث الشعبي العراقي
سوف تزود اللامع المشتركة بينه وبين الشعوب الناهضة التي
تتعرف في هذا العصر في سعيها لتنهض بتراتها القوي من
جهة أخرى • • وهذا ما نرجو أن تقوم به مجلة التراث الشعبي •

ومن موضوعات هذا العدد • علم الفلكلور • بقلم الكسندر
غريب ورجمة لطفي الخوري • والآثار المخطوطة والمطبوعة في
الفلكلور العراقي • لتمام الباحث الأستاذ كوركيس عواد •
و «الشعر الشعبي العراقي القديم» للاديب للمؤر الكبير الدكتور
مصطفى جواد • و «تقاليد البيوت خلال شعركم» بقلم شليق
الكامل • و «المدينة الآلهة مدنة فولكلورية ذات طابع خاص»
بقلم شاكري صابر الصائفي • ويقصد بهذه المدينة «الكوكبة» إلى
غير ذلك من الموضوعات المتصلة بالتراث الشعبي •

وتبحث الاسناد أنور الجنتي عن الشاعر الليبي أحمد كشاشوف
• • • كما تبحث العلامة أنيس القطامي طائفة من الألفاظ التي نشرها
تباعا تحت عنوان « الأصول العربية في اللغة الإنكليزية » •
ويتناول الأستاذ م • وليد فسحق الفكر الرسي الكبير كاسم •
خلال أسطورة سيزيف • ويقارنه بالمدريد من العكرين والملاسة
في آرائه والفكره ونظرياته تمهيدا لتقييم هذه الآراء والأفكار
واسطرات في أبحاث فائدة •

المعرفة (دمشق)

« ألامة العربية والإنسانية » مقال كتبه ركي الاسوزي بداء
بـ تعريف كلمة « عرب » المشتقة من الصوت : ع ر طي :
صات • وأرب من نفس أصح وأبان • وحسرف • ياء •
الطع • « ع » هو الذي حدد معنى الأصاح والآية بحسب
مخرجه من اللغتين • وهكذا صاغ العرب اسمهم من الصلصه
الميزة لئلاسي وهي صفة التلق • وقال أن العلاقة بين العرب
والامر الأخرى هي علاقة أخوة متطهرين من أصل مشترك آدم •
الان العرب في هذه الأسرة هم حملة سر الأباء وهم بمثابة الآين
البكر من أخوة يشعرون بعبو الجميع بشعور التسوية في الأسرة
• • وأن ما يؤيد حدس العرب في حقيقتهم وفي مركزهم في أسرة
بني آدم هو بدالية مؤسساتهم وأنهم •

وفي مقال « الاشتراكية ومفهوم الديمقراطية الاجتماعية » يعزل
كاتبه أدبيس أن مفهوم الاشتراكي ثم يصعد مجرد فكرة
يتناقش بها المثقفون • بل قضية تكاليف من أجلها الشعوب
وتعبيرا عن تحرد الإنسان من جميع القسوي التي كانت تكبل
عائلاته • وتعود بينه وبين التمتع والاطلاق في مجالات التقدم
والرخاء والظفر •

وفي باب الآداب تناولت السيدة وداد مسكافيني موضوع
الاشتراكية عنه هي التي ألفت كتابها « المساواة » فصولا
متتابعة عام ١٩٣٣ درست فيها المسألة الاشتراكية من أكثر
مناحها • بعد أن قرأت تاريخها وعليلتها • ومذاهب ذويها
العالمين ولتطرقن على اختلاف آرائهم ومعتقداتهم • وأطوارها
في الثقافة والسياسة • ثم قالت : ولم تكن الفكرة الاشتراكية
تند • هي • مقددة معددة • ولا مشوشة حادة • فلهذا تناولت
معتواها بما أوتيت من ليلالة في التعبير ودقة في التصوير •

وفي باب المكتبة العالمية تناول الأستاذ خليل ششواي بالتعليق
والقدح كتاب « الحضارة العربية » الذي ألله حاله دسفر أستاذ
الإسلاميات في جامعة باريس وذكر فيه الأسس التي نهض عليها
الإسلام والشروط المادية التي لازمت ولادته ونشأته • وعرفه
وسمعه وقال في مقدمته « أن لغابتنا الصاعدة هي أن نهبي
للمطالعين أن يلمحوا الروح الإسلامية • وكيف تطورت خلال
العصور • أن العرب تردد كثيرا أمام وجه الصالح المصري •
ووقف حائرا كأنه يرى سرا غامضا • بحيث لاته فهمه ومعرفته



المجلات الانجليزية والأمريكية



تتمها : الدكتور فاطمة موسى

يعتبر أساس نجاح الرواية الواقعية ، إلا أن جزءا واحدا من هذه الرواية كان لا يلقى من المصين بديلا قويا كبيرا من الاحتفاله وهو الجزء الخاص بالشباب الإفريقي الهامى وما يوجهه لكرؤى من أنقذه روبنسون كروزى من أذى لوم البشر لم خفف من ظلم الوثنية بأن كشف له نور المسيحية ثم استخدمه لنفسه عبدا وخادما .

وقد كان النقاد يصرصون على هذا الجزء من الرواية ويرون في تصوير ديفو لشخصية الإفريقى الهامى وما يوجهه لكرؤى من أسئلة عن الله والشيطان خروجا على أسلوب ديفو الواقعى فى بنية الرواية .

ويذهب الباحث في هذا المقال إلى أن مثل هذه النظرة تغل بلهنا للكتاب كوحدة ويشير إلى اهتمام القرن السابع عشر بأخبار البشرين في أمريكا وجنوب الهند ، ويورد بعض التشوير من أخبار هؤلاء البشرين ، ويثبت بذلك إنديتال ديفو لتصويره لشخصية الزنجرى والفاسل التى صادفت كروزى في أثناء معاولته هداية للمسيحية قد تغل كل هذا عن أخبار البشرين - مماين على أن الكتاب ليرفخ على التقليد الواقعى ، ويرى الباحث أن هداية فرايداي إلى المسيحية تحتل مكانا مركزيا في الرواية ، إذ نوازي هداية روبنسون كروزى نفسه ، لقد كان البطل يقيم فى ضلالت الجهل بنفسه وبالله كما كان العبد الإفريقى يقيم فى ضلالت الوثنية ، وقد وجد البطل ربه من خلال معاولته هداية هذا العبد .

وهذا التفسير يفسى على الرواية وحدة فسيوية ترفع من قيمها الفنية ، وقد لا يوافق القارىء على وجهة نظر الباحث ولكنه لا يمكن إلا أن يسلم بأن باب البحث والإجتهد دائما مفتوح ، وأن العمل الفنى يزاد خصوبة فيما يبدو - بالزاد عدد قرأه وماده !

ولى باب الكتب من نفس المصدر عرفى الكتاب فى بعنوان شكسبير والفنان ومؤلفه M. J. renaissance ، وقد ظهر هذا الكتاب عام ١٩٥٩ ويستقر النقاد من هذا التأخير فى عرضه على صفحات هذه المجلة الأكاديمية مع أنه منذ ظهوره يعتبر مرجعا هاما في مكتبة كل باحث أو مخرج لأعمال شكسبير ، والكتاب فيما يبدو من عرفى المجلة فى فلاذ إلى بعض مجموعة ضخمة من الصور والرسومات خاصة بصحريات شكسبير منذ العصر « الإليزابيثى » حتى يومنا هذا ، ونعم المجموعة مائى صورة ورسما تشمل صورا برتشة كبار الفنانين على مر العصور ورسومات مطبوعة من طبقات المسرحيات ، وديكورات المسرح فى العصور المختلفة وهي تمثل فى نظر الكتاب قصة « التمدد البشرى » لأعمال شكسبير .

ويرى المؤلف أن الضرورة كانت تدعو إلى إخراج مثل هذا الكتاب لأن دراسة شكسبير على المسرح قد ركزت الجهود على اختلاف الموضوع ، أما الجانب البشرى للمسرحيات فعمل أعمالا لربما ، وقد قسم كتابه إلى ثلاثة أجزاء الجزء الأول يشمل تاريخ النماظر المسرحية ، وقد ساهم فى إصدارها كبار الفنانين أحياء ، والجزء الثانى يشمل صورا رسمت من وجوه المسرحيات ، أما الثالث فيشمل الرسومات المطبوعة على غلاف المسرحيات ولى نتايجها وهي التى تواجه أنظار القراء والباحث أثناء القراءة وهو يرى أن دراسة التاريخ هذه الأنواع الثلاثة ذات فائدة قصوى فى تحديد الدواق الفنى للمسرح وكلاهما فى فهم ما يتولفه القراء والمتفرجون - بعيرة - من شكسبير فى كل عصر . وقد كان هذا

● مجلة الدراسات الإنجليزية Review of English studies

فصلية تصدر في السكسورد واختصار اسمها بين المجلات Res ونظمى البحوث المنشورة فيها جميع فترات الأدب الإنجليزي مكنى المجلات الأمريكية التى تخصصى كل منها فى بحث فترة من الفترات . وفى المجلة باب خاص بالأحاديث أو المذكرات القصيرة متون للباحثين يسجلون فيه نتائج بحوث أو ملاحظات لأفراد من ناحية الطول إلى مربية المقال أو البحث الطويل ، وهو تقليد جديد بأن تنقله مجلاتنا الجادة - فى عدد أغسطس ١٩٦٢ مثلا رسالة قصيرة لا تزيد على نصف صفحة من المجلة يبدى فيها الكاتب النظر فى بحث نشره فى العام السابق بنفس المجلة عن شاعر الطبيعة الإنجليزي وليم وردسورث وكونستابل ورسام المناظر الطبيعية ، وكان قد قطع بأن الشاعر لم يظهر أى اهتمام بلوحات هذا الفنان وأنه لم يجد فى أوراظه ما يثبت أنه أعجب بها ، وهذا رأى خبير الشأن بالتسليم والتسليم والى المصالح السواء ، وهو فى هذه الملاحظة الاستمرارية يقر أنه قد عثر على ملاحظة منشورة في مجلة أكاديمية يستدل متحدا على أن الشاعر قد كتب يوما رسالة إلى بنات الفنان عند وفاته تشكرهن على إهدائه نسخة من كتاب من حياة الفنان كما أخبرته سيده باحثة بأمر خطاب آخر بتاريخ ١٨٣٧ ذكر فيه الشاعر الرسام بالاعجاب .

والكتاب هنا إذ أرى فيه سيرة وصحيح خطأ قد قام بواجبه نحو قرأه فلم يقلل من شأن الباحثين إذ لفت إليهما - وهما قد لا تفرجان من محيط الجاهلية للوهلة ، ودل قرأه على مزيد من المصادر لدراسة الموضوع ، وحسن نفسه إزاء اتهام بالجهل أو التحيز من يعرف هذه المصادر أصلا ، وهذا كما نسلطنا تقليد جديد بالمحاكاة فى مجلاتنا وبين باحثينا .

ولى نفس العدد من المجلة مقال من روبنسون كروزى فحصة دانيال ديفو الشهيرة التى نشرت فى مطلع القرن الثامن عشر وعرفها القراء طويلا كقصة مغامرات تروى ما وقع للطلال الفخار من أحداث فى جزيرة مهجورة - حتى يلقى الله له من يعيده إلى وطنه وإسرته ، وقد أخذ الاهتمام بكتابات دانيال ديفو وقصته الشهيرة أشكالا متعددة على مر العصور تنتسب دائما مع الدواق الأدبى السائد ، ومع مركز التناول فى الدراسات الأدبية فى كل عصر ، وبدأ روبنسون كروزى لقراء القرن العشرين خير مثال للقرد الوردجوازى كما يمتلئ فلاسفة الطبقة الوسطى الفرد التقدم الفاعل القادر على ترويض الطبيعة والعيسوان وتسييرها جميعا لغضته .

وقد وضع نقاد القرن العشرين دانيال ديفو على رأس الكتاب الواقعيين الذين يطالبون فى « الكتاب كما لو كان صدقا » الذى

الكتاب فتحا جديدا في مجال التاريخ الأدبي والفني ، إذ اخذ كثير من الباحثين يوجهون اهتمامهم هذه الوجهة ؟

● مجلة بابل أو المجلة الدولية للترجمة . Babel

(فصلية تصدر عن الاتحاد الدولي للترجمة . FITT)
وتصدر باللغتين الإنجليزية والفرنسية ، ويقوم على تحريرها نخبة من الأساتذة من مختلف اللغويات والفنات ، وتشريعاته من (الويسكو) أصدرت المجلة عددا مزدوجا هذا الصيف خاصا بمشاكل ترجمة النصوص المقدسة ، ويقول المحرر في مقدمة العدد :
« ترجمة النصوص المقدسة تقوم جميع أنواع الترجمة الأخرى في القدم ، وفي عدد الفئات المهمة وفي اختلاف الحسرات والتفاوتات التي تنقل إليها النصوص وفي الافتراض والمشاكل المتصلة بمثل هذه الترجمة ... فموضوع ترجمة النصوص المقدسة - أي جانب أهميته للذات - يكشف لنا من كثير من مشاكل اختلاف الحسرات فترجمة أجزاء من الإنجيل مثلا إلى المقدسة على مر العصور ووجدوا لها حولا حارت جزوا من تقاييد اللغة .

ولعل أهم المشاكل التي واجهت المترجمين في كل العصور هي مشاكل اختلاف الحسرات فترجمة أجزاء من الإنجيل مثلا إلى لغة فئة من الهند الحمر يعيشون على ارتفاع ١٢ ألف قدم في جبال الأنديز تختلف من مشاكل من ترجمونه لسكان أمالي التيل وتناع نهر الكونغو مثلا جيد لا جيد ولا صحراء ولا أنعام ولا جمال إلى غير ذلك مما يرد في التوراة .

وقد كانت ترجمة الكتب المقدسة في كثير من الأحيان تشمل الدافع الأول لدراسة لغات ولهجات كثير من التسميات فمن الأمثلة المشهورة أندراسه عدد من اللغات العامية Vernaculars في شبه جزيرة الهند دراسة عالمية مطبوعة بدأت على يد عدد من البشرون الأوربيين في مطلع القرن التاسع عشر بهدف ترجمة الإنجيل ونظم الحسرات إلى هذه اللغات ويستعرض الأستاذ «جولين ليد» في كثير قسم الترجمة بجميعة التوراة الأمريكية American Bible Society يستعرض ما ساهم به مترجمو التوراة في ميدان العلوم اللغوية ، فقد اضطر كثير من هؤلاء المترجمين إلى القيام ببحوث علمية سليمة في علوم اللغة .

وفي بحث من القرآن وترجمته يعرض الكاتب لمكان القرآن الفريد بين الكتب المقدسة التي تعرفت للترجمة للغة العربية بعكس العبرية أو الآرامية ما زالت لغة حية يكتلمها الجزء الأكبر من العالم الإسلامي وليس من قبيل الصادفة أن يبدع ظهور ترجمات للقرآن في الهند مثلا يرتبط بانتهاء الحكومة المركزية المسلمة وظهر قوة صاعدة من غير المسلمين في بريطانيا .

وستعرض الكاتب لترجمات المختلفة للقرآن التي قام بها علماء من المسلمين ومن غير المسلمين ويجزم بأن أول ترجمة للقرآن على يد عالم مسلم هي الترجمة الفارسية بquam شاء ولي الله من داهي (م . ١٧٦٢) ، وفي الهند ترجمة فارسية غير هذه تعزى إلى الشيخ سعدى الشيرازي وأن كان كثير من الباحثين ينحرجون من نسبتها إليه ، ويضع الكاتب شاء ولي الله في مصاف القرآني والسيوطي وابن تيمية ، ويقول سيأتي اليوم الذي يعرف فيه العالم الإسلامي كله قيمة هذا العالم كما يعرف المسلمون في الهند فقد ألف في حياته أربعين مؤلفا فيما منها كتاب من مبادئ تفسير القرآن .

كان ولي الله أول من ترجم القرآن إلى الفارسية ، وكان الثاني من أبنائه العلامة أول من ترجمه إلى اللغة الأردية وكانت هذه الترجمة بداية ازدهار النشر في اللغة الأردية أما ترجمة القرآن إلى الإنجليزية فيسودد الكاتب أسماء مترجمين أردية من

المسلمين ، أجهلوا في ترجمة القرآن إلى الإنجليزية ، ثلاثة منهم هنود ورايهم إنجليزي أسلم لم يعرض للترجمات الإنجليزية

المشهورة وألقمها ترجمة جورج سبيل Sale (صدرت في القرن الثامن عشر سنة ١٧٣٤ بالتصديق) وأخرها ترجمة الأستاذ آربري المستشرق الشهير ، وقد حاول فيها أن ينقل إلى قارئه الإنجليزية بعضا من التأثير البلاغي للقرآن بأن استخدم لغة ووزن القرب إلى الشعر منه إلى النثر .

ويستعرض المؤلف المشاكل اللغوية في ترجمة القرآن كما عرضها شاء ولي الله في كتابه بquam باسم النور الكبير في أصول التفسير ويقارن بينها وبين ما ورد في كتاب جلال الدين السيوطي الاثنا عشر في علوم القرآن بما يقتضيه القارئ بأن شاء ولي الله كان عالما مسلما فلذا وهو جدير بمزيد من التعريف به بين قراء العربية

ولعل مجلة الحاسبات الألمانية (فصلية تصدر في شتوتغارت) في طبعيتها الإنجليزية والألمانية هي أقرب المجلات الأوروبية إلى روح مجلتنا « فالعدد الواحد يضم مقالات وبحوث من مختلف العلوم واللغويات بقلم كبار العلماء المختصين من الأساتذة الألمان ، ففي العدد الأخير لعام ١٩٦٢ عدد من المقالات القيمة أجدهم مقبها جديرا بالترجمة إلى العربية ، فهذا مقال ألبرت أيشنشتاين وأعماله العلمية بقلم الأستاذ فرس هيرتزبرج الأستاذ بجامعة ميونيخ والحائز على جائزة نوبل ، ومقال عن ألبرت شينزبرج بحث فيه عن بداية حركة الفن الحديث بقلم مدير متحف مدينة كولوني ومقال طين فيه عن أمراض الحساسية وزيادة استمرارية في العدد . أخذت تعلم الأستاذ طيب في جامعة هيدلبرج ، يجمع إلى الآلة العلمية الدقيقة تيسيرا في العسر واليسر وبما يتناسب الطاريء المثلث العام ، وفي ميدان الدراسات الأدبية مقال فيه عن برتراند رचित بقلم الأستاذ كلود هيل لستاد الأدب الألماني بجامعة ونجور بالولايات المتحدة ، يعاقل فيه الأستاذ أن يضع بريقته في مكانه المناسب بالنسبة لأدب القرن العشرين ، وإن ورد على الأستاذ التي تجرح كثيرا من النقاد عن مكان بريقته في عالمه منظم إلى شرق وغرب تنازعهما فلسطينا مضطغان في كل ما يتصل بالفنون .

ويضم الكتاب حياة بريقته الفنية إلى مراحل ثلاث : تعمد المرحلة الأولى منها حتى سنة ١٩٢٦ ، وكان الأدب الثاني فيها « شاما فاعيا » ، أملا فيه باليأس والوفوسة نشأ في السبل الملعب التعبيري وكان من أشد معارفيه ، وهو في هذه المرحلة ينتهي إلى جيل ريمارك وكيستور .

وكان بريقته في ذلك الوقت يدرس العلوم في الجامعة وبثرا فرويد وأيشنشتاين ، وكانت مسرحياته الأولى تمثل استكشافا لنعلة الفاضل وسخا من تعاريف جديدة في الشكل ، وبمؤثراته الإنسان الحديث وجفاف قلبه ومواقفه وقد أطلق على مسرحيته الثالثة اسما ذا دلالة بعيدة في التعبير عن هذه العقليته « في غابة المدن أو في متركه المني ١٩٢٢ » فهذا أحد الشخصيات يهتف يالسا « أ مرة الإنسان الانتمائية تجعل من العداوة هدفا بعيد النال - حتى الحيوانات - التراميل معها مستحيل » فيرد عليه نفس قائلا : « للمنة لا تفيد ولا تنهي بالتواصل » فهو هنا يصير من أقصى المشاكل التي تزور معظم كتاب القرن العشرين من كافكا وجويس إلى بيكيت وكامو .

أما المرحلة الثانية فتبدأ بدراسته للفلسفة الماركسية منذ سنة ١٩٢٧ ، وقد وجد فيها شغاف لنفسه من اليأس والوفوسة وإن كان كثير من النقاد يزعم أن هذه الفلسفة قد عادت على فنه بالفر .

وقد وجد بريقته في الكادية الجدلية أساسا معقولا لهاجمة شرود العالم القاهرة لكل ذي عينين ، وكان من المضحك أن مشعل

كما نلت الاجيزة الثقافية الغالبة على شئون الترجمة الى هذه المجلة الاناتية ، فاجابا لو وجد بيننا من يقوم على اصدار طعة منتخبات عربية منها ، كما تصدر لها طبعة الانجليزية وطبعة اسبانية ، فقد طال اعتمادنا على اللغتين الانجليزية والفرنسية كمصادر للفكر الغربي ، ولئلا الاناتية تنزل جديرة بالاحتفال .



● صحيفة الازهر الاسبوعية

في عدد ١٦٦٢ سبتمبر ١٩٢٢ مقال قصير عن الشاعر لويس ماتييس بمناسبة وفاته في الثالث من سبتمبر عن ٥٥ عاما

ولويس ماتييس احد شعراء الثلاثينات المشهورين ، ولقد عرف هو وزميله اودن ويستند بجعل ما بين الحريين ، وكانوا يمثلون مرحلة هامة في تاريخ الشعر الانجليزي ، فهذا جيل الشعراء الذين شيوا في أعقاب الحرب الأولى وماتوا منها من أزمات التضاربة وحروب وأوروات هزت ضمير المستعبد بالفرق في أوروبا وأمريكا وقد شارك هؤلاء الشعراء الثلاثة في معارك الثلاثينات الانجليزية والفكرية ، واعتبرا انتماءهم - كشمراء - بتوجه العالم نحو ضمير افضل ولقد تم العدالة الاجتماعية لا يفتقه الا انتماء الشعر لقضايا السياسة ، وقد شاركوا كما شارك غيره من شعراء الحرب الانسانية ، من كانت النكسة بهزيمة الجانب الديموقراطي في تلك الحرب ومعت النكسة هاول الشعراء والمفكرين القوميين وظهرت آثارها في انتاجهم الشعري .

وقد كان لويس ماتييس انتماءه نازرا بهذه النكسة فيسبا يمد ، وقد استفاد عمله في الاذاعة البريطانية كل مجهودها الفكري حتى ان كيرون من ماتييس انتماءه الشعري الجديد قد مات ، وحل محله الذي تراه وكلي ، ما ظهر له ديوان جديد منذ سنتين فيدا لفيان ان الشاعر ما زال ملي فوته لم يمنعه العمل من الاذاعة ، وقد ظهر له ديوان جديد بعد وفاته بايام للاثينون The Burning Perch. « اسمره دار فابر للنشر » وكان قد اعد لطبع فيل وفاته ويقول : « الفيزي نالده الشعر في صحيفة الازهر » (انج. موزيلج) الديوان هو الطول والمرت ، مودة الزمن ونهاية الازهر ، وعظم انتماءه لدور حول استمرارية معتد من اول النظرة الى آخرها خلا : الحياة كركوب الناكس او الانبيس الحياة كحسان هدية او كصحيفة الرياضة في جريدة وغير ذلك والمفردات لتسبب لهذا مزيج محبب في الجهد والكتابة ويورد مثالان عن الموت :

أحسان الصباح (البطارية) .

فرايتا المداوي هناك كما رآه فرجيل ودائي . نظر اليينا بيرد ، وسيتا سينة ويدها ملي الجفاف سوداء باينويوناسد الثرائين ، وسيتا كالمرح ، وقال لا بيرد اذا كنت تريبدان الموت فيجب ان تلغوا الشعر .

وفي نفس العدد اخبار الاسبوع الثالث للمهرجان المستوي للفنون الذي يعقد في أدنبرة الآن ، ولعل أبرز أحداث المهرجان هذا العام تتحلل في مؤتمر الدراما الذي يعقد في اثناء المهرجان ، وقد أتاه كتاب الدراما من كل مكان على اختلاف مذاهبهم الفنية والسياسية .

فترى كتاب الاسبوع الى جانب كتاب ملتزمين من أمثال ويسكي وجون ليتلوند ، يتبادلون الآراء ويصطرون فيما بينهم في قيمة المسرح في القرن العشرين ووظيفته في عالم جديد لم يعرفه أرسطو أو لستج .

وقد أبرز من بين أسماء المؤتمرين اسم الكاتب الفرنسي أدرف أداوص الذي تلقى مسرحيته بنج بنج نجاحا كبيرا في المهرجان كما أبرز اسم كاتب امريكي جديد هو إدوارد كيلي ، وهو مؤلف رواية لفتل نجاحا كبيرا في نيويورك هذا العام واسمها « في حداف من تريجتيا ولف » وكاتب امريكي جديد آخر يدعى جون جليز تعرضي روايته الملائة أو الرسالة في المهرجان .

هذه النظرة الاجتماعية التي ترمع اعادة تنظيم المجتمع على أسس علمية كلائم مزاج فنان مدرب علميا ، تصبو نفسه الى ان يتشارك في تغيير عالم في أسس الحاجة الى التغيير ، كما كان في ذلك الوقت يبحث عن شكل درامي جديد يتناسب جمهوره القرن العشرين وهو جمهور متحرر دينيا ، ودينويا في اتجاهاته ولنكير» .

وهكذا تتميز مرحلته الثانية هذه (١٩٢٧ - ١٩٢٧) بفلسفة تعليمية صارمة والتجريب في مجال الشكل .

اما المرحلة الثالثة (١٩٢٧ - ١٩٢٧) فهي سنوات الاقتراب والمتلى التي قصاها بريفت بعيدا عن موطنه وبعيدا عن قيادة الحزب الشيوعي ، وقد قضي عددا من هذه السنوات في الولايات المتحدة وكتب فيها روع مسرحياته واهمها الام الشجاعة وابتلاءه وجاليليو ، وسيدة شتروان الطبية ودائرة الطباشير .

ويستغل الكاتب من الاهتمام السنوات الشعر الأخيرة في حياة بريفت وهي التي عاد فيها الى اللآيا واختار ان يعيش في اناتيا الشرقية مشرفا على مسرح كبير باسمه ، ويطلع بان بريفت لم يكتب في هذه الفترة مسرحياته جديدة ذات قيمة يذكر وقد انتمر جهده الفاني على اخراج مسرحياته المكتوبة وعلى اعداد اعماله ليهر للمرح ، عل أن العلية الكاملة عن هذه الفترة الأخيرة في حياة بريفت لم تعرف الا بعد استناد الجهود في دراسة مفصلة .

ويقول الكاتب ان المشكلة التي شغلت تفكير بريفت في كل الاوقات هي مشكلة الانسان : كيف يكون خيرا ويعيش فالحياة بتكتنها الشهور وارنكاب الام يبدو احيانا شرطا اساسيا لبقاء ولعل مسرحية سيدة شتروان الطبية هي اثر مسرحياته تعبيرا عن هذه المشكلة التي تبدو واضحة في اعمائه المتقدمة والمتأخرة .

وبعنى الكاتب لوفل بريفت من الشبوهة لاجلها على سؤال يجبر اقتراء دائما ويقدم تفسيريا لوفل تصانع فيه استقلال الفنان وحاجته الملحة للاحتفاظ بزوج من الاستقلال أو الحياض الذهني ، فقد كان بريفت ماركسيا منذ ١٩٢٧ ، ولكنه لم يطرح عنه التفكير في المشاكل الاقتصادية ، ولم يطرح عنه ما تعلمه من فرويد وغيره من المفكرين ليس الماركسيين ، وقد اعد رواية جوري الام للمسرح فيقبل من شخصية الام شخصية تختلط الى حد ما من المثال المكافح الذي يصمموره الكاتب الشيوعي ، ولم يرتج الققاد الشيوعيون يوما تصويره لهشده الشخصية ، وقد اختار ايان الاصطفاك النكازي ان يعيش في سويسرا وفلندا والاندانرا لم من الاتحاد السوفيتي الى هولويود ولم يشأ ان يلجا الى الاتحاد السوفيتي وكان هسدا هو السلوك الطبيعي له لو انه كان شيوعيا حلقا .

وبعد انتهاء الحرب أتى بريفت ان يعيش في اناتيا الشرقية ، وقد أصبح ذا شخصية فنية واسعة لآمع لا يسهل من ان يضطر الى التنيذ برأى السلطات فيعا يكتب او ينتج .

وبعنى الكاتب بشء من التفصيل نظرية بريفت في المسرح ، ويرى ان هذا الكاتب الانكلي هو المؤلف المسرحي الوحيد في القرن العشرين الذي حاول ان يصل الى نظرية في الفن المسرحي تناسب ظروف الانسان في العصر الحديث ، وجهوده في هسدا ايدان لا يعادله الا جهود أرسطو مع الفاروق ، وبريغت كاتب مسرحي .

والحقيقة التي تبرز من هذا العرض هي أن المسرح المصغر هو المسرح المناسب لجمهور القرن العشرين ، وهذا الجزء من القائل بالغ الاممية يظن ان يظل به التضييق ، وهو جدير بالترجمة برمته ، نلت الى انظار المستعبد بالفرق في المرح بيننا .



يقمتها : السيد عطية أبو النجا

● مقارنة بين تيار دو شاردان وبرجسون :

يعتبر بيير دو شاردان من كبار المفكرين في العصر الحاضر ، فقد طبقت شهرته الإتيان خاصة منذ موته سنة ١٩٥٥ ، وفي كل يوم ننشر عنه في مختلف بلاد العالم المنشقات والبحوث والمقالات ومن المؤلفين من يحاول أن يفسح مساحات فلسفته ومنهم من يهملونها ويهدونها حتى ندرها .

حاول شاردان التوفيق بين الدين والعلم في نظام فلسفي يقوم على فكرة التطور ، فهو يعتقد أن الكون مر بمرحلة تدريجية ، فيسند أن تكون الفترة الأرسية ، بدأت مرحلة الحياة ، فظهر على الأرض النباتات والحيوانات ، ثم تلا ذلك مرحلة الفكر ، التي تمثل في ظهور الإنسان ، ولكن هذا التطور لن يتوقف ، إذ سيتتلى السالم من مرحلة الفكر الفردي إلى مرحلة الفكر الجماعي ، وسيتبع ذلك للإنسان أن يتطور وأن يتطور الكون معه ..

هذا وقد كرس أخيراً مجد شاردان في الأوساط العلمية ، عندما نشرت دار النشرون رسالة قيمة من «برجسون» وشاردان ، أعدتها السيدة مادلين بارثولمي مادلور ، وإتاني إشرافاً على سري Editions du Seuil.

وقد حلل السيد ألفريد جروج هذه الرسالة في مجلة الأيام الأدبية ، في عددها الصادر يوم ٢٩ أغسطس ، فتراه بأن السيد مادلور أجابت ببحثها عن السؤال الثاني ، الذي كثيراً ما أراد المتأمل ، وهو : « ما هي العلاقة بين برجسون ، ومؤلف التطور الخللا ، وشاردان ، ومؤلف « الظاهرة الإنسانية » ؟

يستطرد السيد ألفريد جروج قائلاً أنه قد يبدو من البحت السطحي لهذه المسألة أن تشابه الفيلسوفين أقوى من تباينهما ولكن هذه الفكرة لا تستقيم أمام الفحص العميق ، فبرجسون كان متعلقاً للفلسفة وحدها دون غيرها ، ولم يكن للمسيحية أي أثر على نظوره الداخلي ، وإذا كان قد أشار في « التبيين » إلى بعض التديسين والمرفيين ، فقد كان ذلك على سبيل المثال فقط ، « أما شاردان ، فهو من الجزويت » وراغب أصبحت المسيحية جزءاً من طبيعته ، وامتزجت في أصلها الروح العلمية والروحانية امتزاجاً تاماً ، ومن نافلة القول أن برجسون لم يكن غريباً عن العلم ، ولكنه لم يسمه في أسماء إيجابياً ، بينما كان شاردان ينتسب إلى فئة العلماء ، فقد كان عالماً بالحريات ، ومتحمساً في علم الطبقات ، وضوياً في الجمع العلمي ، وبعثاً ومكتشفاً ، كما اختلف المفكران في بنيتهما وطبيعتهما ، فقد كان برجسون دقيقاً صرداً (سريع التآثر بالرد) متحمساً في علله الداخلي ، بينما كان شاردان كلفاً بالهواء الطلق ، ولوعاً بلغة الغشم ، دائم التنقل في أرجاء الأرض ، في الصميم ، وأمريكا وأفريقية الجنوبية .. »

« وفيه اختلاف عميق في طرائق وجهات نظر كل منهما ، فبرجسون يرى تعارضاً جذرياً بين الكافة والروح ، وهو تعارض

لا نجد له أثراً في فلسفة شاردان ، ولا يعني هذا أن الأخير يعتقد أن الروح تلوي في المادة وتتلان فيها ، بل هو يؤمن أن الروح والدة من تسبح كوني واحد ، ويرى أهمها حقائقاً ، أو وجهان لشئ واحد ، وفلسفة شاردان تقوم على فكرة أساسية ، وهي التناوب ، بينما تنسب فلسفة برجسون على فكرة التثني والتباين ، « وهناك بجانب ذلك فارق آخر بين الفيلسوفين ، ينحصر في أن لدى برجسون نزعة عميقة للتجليل ، بينما يظلم على فلسفة شاردان الاتجاه نحو التركيب La synthèse.

لم يشيد كاتب القالب بالسيدة مادلور ، مؤلفة الرسالة ، ويعكزها السليم ، وروحها العلمية ، فهي لم تحاول أن تضفي على شاردان ألبا برجسونياً ، ولم تجعل من برجسون صورة من شاردان ، ولكنها أبرزت ما بين نظاميهما الفلسفيين من صلة وتشابه ، وما بينهما من تباين وتعارض ، واختص بهما قائلة أنه كان من الطبيعي أن يعقب شاردان برجسون ، كما سيخلف شاردان فيلسوف آخر يستطيع ، بفصل استيعابه لفلسفة شاردان ، أن يتخطاها ويأتي بالعديد .

ويعلق السيد ألفريد جروج على ذلك قائلاً أن شاردان نفسه كان ينتسب بإخلاص إلى رأي من بعده من يفوقه ، فقد كان يعتبر أن مؤلفاته ليست سوى نقطة بداية ، ولقد حاول أن يراعي نمطاً للعلم ، وخاصة للحياة ، ولكنه كان يرى أن هذا الاتجاه لن يجتاز بعد مرحلة ما قبل التاريخ ، وكان يؤمن أن أمام الإنسانية شوطاً طويلاً ، فهي لا تزال بعد في حطائها الأولى ، فلاسان لا يكف من التطور ، لجهار المصبي وسعه وقدراته الذهنية وفراء الروحية في نمو مستمر ، وكل شيء في الكون ينصب بالشوء والتطور ، ويؤكد شاردان أن « علينا أن ندرس الكائنات وهي تتطور ، قممتنا نحضر أساساً في الإلقاء بالأساس إلى ما بعد الكائن plus-être وما بعد الإنسان plus-homme.

● صمويل بيكيت وعالته :

سبق أن أشرنا في الحلقة ١٠ إلى عددها الصادر في أبريل ١٩٦٢ رجبية لجمعية التريب الأيرلندي لسموول بيكيت ، فأما هذا العدد الأخير لوفاء وقرئتها ككلية من هذا المؤلف الذي يعد من أدياء الطبقة .

وتقدم اليوم تحليلاً لسيكولوجية أبطال قصص بيكيت ، كتبه السيد ألفريد ماريسيل تحت العنوان الثاني : « عالم صمويل بيكيت » ونشرته مجلة أسرى الكاتوليكية الإسبانية ، في عددها الصادر في شهر سبتمبر .

ومن المعروف أن صمويل بيكيت ولد في ديس سنة ١٩٠٦ ، وأقام في فرنسا منذ ١٩٢٨ ، ونشر في نفس العام بالإنجليزية رواية « هورني » ، ثم صدر له في عام ١٩٥١ قصصاً « مولوي » و « مازون بعوت » ، وفي عام ١٩٥٢ رواية « ما لا يمكن تسميته » وفي عام ١٩٥٥ « قصص وصعوص بلا قيعة » ..

وقد أثارت رواياته ، مثل مسرحه ، كثيراً من الجدل ، لشرخها من التقاليد القصصية المعروفة ، فهي عبارة عن سلسلة ممكنة من الافتراضات البائسة ، تطغى من الإنسانية صورة قائمة ، وتوحى بأن الإنسان يعيش في سجن داخلي لا مخرج منه ، وأنه محروم من كل أمل في الخلاص .

وقد حلل كاتب المقال ، السيد ماريسيل ، سيكولوجية أشخاص ألفريد ، وحاول أن يربط بينهم وبين بيكيت نفسه ، وأن يفسر تكوّنهم وخطهم بالمشاكل النفسية التي خللتها لبيكيت التربية القزمية التي شب عليها وهو صغير .

استعمل السيد ماريسيل مقالته قائلاً أن « أشخاص بيكيت الكلكية ، أي الأشخاص رواياته ، يتميزون بتعطيل الشديد للحب ، واضرارهم بعدم كينهم مع الحياة منذ ميلادهم ، وأسهم لخروجهم من نظون أمهاتهم ، وهم على حد تعبير فرويد ، من

فيه « الرشح الدائم » الذي يسدون طيله حناهم « مرصعة »
نومهم عما يعتقدون من حاد اموى .

وإذا كان بيكيت قد درس عدم التحلل البنى ، وهو علم
لا يزال من أطواره الأولى ، فقد أباد منه في رواياته وسرحه
أكثر مما أعاده ، واستعله حبر استعلاء في إنتاجه الأدبي ، ولهذا
وجب علينا أن نحلل سيكولوجية استشفاسه بكثير من التروى
والحذر ، ففهم ليسوا فقط من نمط القوادين أو الصاقلين
بالرواية والطغيبين الذين يعيشون حالة على المجتمع ، ويوجب
الأصل فنكتفى بملاحظة تشابه هؤلاء الأشخاص مع المستردين
الناسيين والصورة الواهين ، أن أبطال بيكيت يتقارون كثيرا
برؤوسهم بلثامته ، وفي الواقع أن هذه الرؤوس تصلح لرواء
العيادات النفسية ، بل لملها أقرب شيئا ، من الناحية الرمزية ،
مبهمة للشر (1) ، إلى كان رأسها مركبا من عدة رؤوس
تشتات وتكون ثبث واحدا .

ويمكن القول أن صمويل بيكيت يعرض في خلال أشخاصه
تبدا أسلامهم يعرف « م » « شبكة صلبة كثيفة من التقيد
« النفسية » ، يدرسها المؤلف دراسة قد تكون حادة ، وقد لا تفلو
من التعمية والمحاكاة .

ويحاول كاتب المقال أن يفسر حالات الدخان والتبجح العصبي
التي يعاني منها أشخاص هذا الروائي ، فيقول : « **لعل بيكيت
الابتدائي عجز عن أن يجد حلا لمشكلة النفسية ، فحاول أن
يصور أشخاصا عاجزين كل العجز ، وأن يعطي ، على طريقتيه
الخاصة ، أمثلة توضح نظرية « العتيسة السيكلوجية
الظلمة » absolute déterminisme psychologique** »

إن أبطال بيكيت يحسبون شرح « حالتهم » من طريق
الاعتراف ، وهذه طريقة كان من الممكن أن تشبهه سيكولوجيا من
مقدمه ، لولا أنهم يخلطون الاعتراف بالكذب المستمر إن نزل ،
وكان بيكيت يعتمد أن يعرض أبطاله من كل قساسة للضياء ، والى
يسد أمامهم كل منظر ، ولعل هذه النظرة « **الظلمة** » ترجع إلى الله
هاى وهو صغير من تربية والديه الضالعة ، فليكن أمثلة بطلانته
بصرامة شديدة لألها الأعمال التام « **الظلمة** » (البهيمية) ، يأثم
على والديه ، وهو يحاسبها حسابا مبريرا على عفوئتها ،
ويشعر بالضعف أراه أب مستبد مخذل شل فيه روح الماداة ،
وجعل منه مغفولا سلبيا خلويا ، أما علاقته بأمه ، فنتمس بالتعبد
الشديد ، فهو مزيج من الحب والتشجاة ، « **فسلوى** » مثلا
يعرف أن أمه حاولت حينها ألا تعمل به ، وأنها حاولت أن تتعلم
من الجبين في خلال شعور الحصل الأولى ، ولكن القدر كان
بعده لنصرة أخرى غير الرخاى ، ويصدق مليا لأنها أفضيت
مضجبة وهو جنين ، عندما حاولت الإجهاش ، « **فانقلته في
الفترة الوحيدة المحتملة في حياته** » ولا يضر لها أنها ولدت
مخدنة للعدا .

ولا يكف مولوى من التفكير في أمه ، ويقول : « **إن حاولت
يرما أن أجد مغزى لحياتي ، وقد يأتى ذلك اليوم ، فيجب أن
أبحث أولا من هذه الناحية ، من ناحية تلك الأموس التي ولدت
مرة واحدة ، ومن ناحية أنا ، أكثر فرد من ذرية لا أعرف منها
شيئا** » .

ويحاول مولوى أن يسترد حنان أمه ، ولكنه عندما يرى نفسه
في غرفتها بعد فترة غياب طويلة ، يتبين أنها قد أصبحت
صماء ، كسيحة ، مجنونة ، ولا تعرفه أمه ، بل تعتقد أنه زوجها ،
ويبدل مولوى جهودا مستميتة للانصلاص بها فكريا وعاطفيا ،
وعندما تنبيه الحبل ، يترك ذلك « **القليل العرف الخوف** » ،
ويسرف في حيثيات ، ولكن عندما موت أمه ، يضطر إلى
الإدانة في غرفتها ، ويعيش كما كانت تعيش ، فهو يقول : « **على**

(1) أقمى ذات سيمية رؤوس .

أية حيلة أتى أنا أفنى أقيم في غرفتها ، فانا أباد في مناسجها »
وأيول في ميولتها ، لقد أخذت مكانها ، ولا بد أنى ازداد شيئا
لها يوما بعد يوم » .

وتلاحق هذه الأم مولوى ، رغم موتها ، ونشيد مولوى من طريق
المرأة « **مرية** » نحل محل أمه ، ويحار عجان الساء ، ولكنه
لا يعرف الحب ، لأنه يرى في المرء صورة من أمه ، تجذبه
وسفره في نفس الوقت .

ونسرج نقمة بطل ميكيت على والديه يشمو بالآثم والظلمة ،
ويعتقد أن عدم حسما له يرجع إلى احتطاطه ، ويحاول له أن
يعذب نفسه بهتختلف الوسائل ، وفي هذا يقول بيكيت من
أشخاص : « إن فكرة القناب راود باستمرار عقولهم ، التي
تعودت على ذلك اليوم » ، وهؤلاء الأشخاص يعملون من هذا
الروم حقيقة يلتقون بها في كل يوم وساعة ودقيقة ، ويصلو
ليبيكيت أن يحكم على أشخاصه بالنسج الأبدي ، فهم يعملون
وجه الله الرحيم ، ويرون فيه « **قاضي** » ، و « **مستبدا** » ،
ولا يؤمنون إلا بآله واحد ، وهو ضرورة دفع الجراء ، ونضج
في رؤوسهم فكرة الدناب بفكرة القناب ، ولا يفسلون حتى
التشجاة الكافية للانتحار ، لأنهم « **يفسلون اليهودية على الموت** »

ويستمر الكاتب مقالته منوها بأن بيكيت يجول أو يتجامل أن
هناك نورا وديانا ، وألها رحبما ، وحكما عادلا ، هو الحق العليم
بكل شيء ، ومؤكدا أن العتيسة التي يصورها بيكيت تتلاقى مع
حقيقة التاريخ ، ومبدأ التطور ، ولعل بيكيت أراد أن يعكس
عالمه في الصورة التي رسمها للعالم ، وأن يجعل منها
شيئا دائما .

● البرت كامو والطبيعة :

لشرت مجلة الماتلين إلى غرة سبتمبر مقالا من « **الطبيعة في
مؤلفات كامو** » كتبه بير دو بودايفر ، وهو من النقاد الأدبيين
المرويين ، المؤيد لبيكيت له مثله قبل كتاب قيم من تطور الأدب ،
عبدالله بن المصطفى بن بديريه في مومرياد ، وبرناتوس وعترى
دومونترال وسالرد وكامو ...

يذا بودايفر مقالته بهذه العبارة :

« **يذا البرت كامو إنتاجه الأدبي يوصف الجزائر ، وعاد إلى
ذلك في نهاية حياته القصيرة ، عندما كرس نفسه للفلسفة
الجزائرية التي تلبها في مطلع حياته وعش عشدها ، أن
الجزائر هي التي أوجت إليه بأهم المسائل التي واجهها في
مؤلفاته ، والتي يمكن تلخيصها في التصادم الدائم بين « الشمس
والثوت » ، أو « البحر والسجون » .**

وله البرت كامو في مؤلفتي بالجزائر ، وعندما كان في
العام الأول من عهده مات أدب مرمضا في المشرق ، فقامت
أمة بترية الظلم ، وهي خلاصة من أسبل استعباري ، لم
تقرأ كلمة واحدة من الفرنسية ، وجدهته ، وهي امرأة صامدة
قاسية ، وعرف كامو شظف العيش ، وكاد يقطع دولاته لولا
أن استأجره « **لوس جرمان** » ، و « **جان جرينيه** » شيئا من
أثروه ، وحصل له على منحة دراسية ، وعندما كان كامو يستبد
لاجبال امتحان الإلجرباسيون من الفلسفة ، أصيب بالذبح
وكانت هذه الجوارب الزرية التي عابها وهو في شرح القناب
لحق بالمرض في طله ، لولا سعاد اجرائ الصاية ، وحصل
شواطئها ، وفرة رياضها ، ولقد كان لتجربة الألم والمرغ
والفقر أثرها الحاسم على كامو ، فهو من المفكرين الماديين الذين
عزوا اليأس معرفة مباشرة ، ولم يغير من طريق القرامة ،
ولقد حاول وهو صغير أن يشهد السلوى في الطبيعة ، وأر
تقتبس منها شعاعا ينير حياته المظلمة ، ويعطيه صورة وضادة
من العالم .

الجزائري تثير في نفس كاسو أحلى الذكريات وأروع الأحاسيس : انها تمثل باليسية اليه « الطويلة القاسية » وحلم المراهقة وسط جلبة العريات الضامة ، وإبلج الصباح ، والفتيات ذات الاحاب القفى ، وأشواطه والمضلات المغنولة ، والقلق الذي يقش منه المساء قلبا في ربهمة السادس عشر ، والانتقال على الحياة ، وبهاء السماء الحائلة على مر السنين .

ويحلو لكاسو وصف نبيذرا مرة أخرى في « أفراح » فيقول :

« ان الآلهة تستقر في تيبازا عندها يأتي الربيع » وتكلم

من خلال الشمس وأريج الإيست ، والبحر المظلي يدرع من الغصة ، والسماء ذات الزرقاة المركزة ، والظلال الكسوة بالزهور ، والصود التفتيح وسط أكاداس الحجارة » .

وكان كاسو يردد أن تيبازا علمته بروعتها واطلاها أن للحياة وجبين ، وهما السعادة ، والفاجعة ، ويسى بالفاجعة العدم والعناء ، وكان كاسو يعاني بشدة من التعارض بين نزعة الإنسان إلى الخلود ، واضطراره إلى الحياة في عالم ضيق محدود ، ويسمى بالحال absurde هذا الشعور الذي غذاه « صيف » الجزائري ، ويهرها الدافئ ، والتسيم الذي يجب على جمية » ، ويهذا الاحساس الألم يفتقر كاسو من سائر ، « فالأخير يؤسئ قيمة الأخلاقية على العمل ، ومنطقته على المقول » .

وكان كاسو متأثرا بإسكالك ونيتشة ، يؤمن مثلها « أن الحياة لا تكون كاملة إلا اذا مرت بتقلبين ، لا وهما السعادة والألم » .

لقد كان كاسو كلفا بالشمس ، التي تحتل مركز الصدارة في مؤلفاته ، وكان يقول أن للشمس وجها آخر أسود ، وهو الموت ، ويؤكد أن الفن هو الذي يقلل من التعارض بين آمال الإنسان وواقعه المحدود ، ويلطف من حدة التاريخ الذي قلب عليه العنف والموت ويبرر الحياة في عالم الحال .

وكذلك كان كاسو جازارة نوبل ، اخذ « البروفانس » مقرا له ، « فله حبه بتقسيم الدافئة ، وفي صباح يوم مشرق ، وهو يوم ١٦٦٦ ، لأصطحبه كلود جاليمار في هربته إلى باريس ، هي أبناء الرحلة ، ألفت زمام العربى من جاليمار ، فأسطمت بتسجيرة شتار ، وعندئذ عرف كاسو وجه الشمس الأحمر ، وهو الموت » .

عاش كاسو بالجزائر في فترة ما بين الحربين ، قبل ان يبنى بها الممارات السامقة المكونة من خمسة عشر طابقا ، وكانت الجزائر العاصمة عندئذ شبه مستعمرة ، أو محافظة فرنسية أخذاها اليساس وخدوها حر الصيف ، وكان كاسو يتردد على الشاطئ في يوم العطلة الأسبوعية ، ويمارس في شطف الرياضة التي « علمته الأخلاق » على حد تعبيره .

وعمل كاسو بعد شغاله مدرسا ، ولكنه استقال من منصبه بعد تعيينه بمفحة شهر ، وعمل بالمصاغة ، حيث أخذ يدافع عن العرب « المحرومين من وطنهم وأصلهم » ، وعندما بلغ السادسة والعشرين ، « نصح » بمفارقة الجزائر « لنشره مغلا من القبائل أكد فيه انه « رأى بعينه في بلدة تيرى أوزو أطفالا مهملين الشباب ، يتعاركون مع الكلاب » . بغية الاستيلاء على الغنامة ! » ، واضطر كاسو إلى الإقامة في فرنسا ، فمات في مدينة ليون حتى عام ١٩٤٢ ، ثم انتقل بعد ذلك إلى باريس ، وانضم إلى حركة مقاومة الاحتلال الألماني ، واشترك في تحرير جريدة Combat عندما كانت تنشر سرا أثناء الحرب ، وبعد أن أصبحت تصدر بانتظام أثر تحرير فرنسا .

وعرف كاسو الشهرة حين طبعته له رواية القريب (١) ، ثم أسطورة سوزيف سنة ١٩٤٢ ، ومثلت له رواية سوء تفاهم سنة ١٩٤٤ ، وصريحة كاليجولا التي ألفها سنة ١٩٤٧ ، وبلغ كاسو ذروة المجد عندما نشر رواية الطاعون ، وحصل على جائزة نوبل .

● الطبيعة في مؤلفات كاسو :

وصف كاسو الجزائري في كثير من مؤلفاته ، وذكر منها « أفراح » ، « القريب » و « الطاعون » ، و « الصيف » .

ويفضل استمادت مدينة تيبازا Tipaza شهرها التاريخية بعد أن شعرها الأنسيان خلال ألبي عام ، ولقد تعنى كاسو في « الصيف » « بسماها الزاهية الغضة مثل عين فلسطين المياه مرارا » ووصفها « الكثر الريف عندما يغشى بالظلمة مسجورة البحر والأشجار والديار فيتصاعد منها دغول وتلجج تخليق » .

أن كل شمر من السنين كيلو مترا التي تفصل تيبازا من مديته (١) فمنا بترجمة هذه الرواية بالاشتراك مع الأستاذ محمد الآلام مقيبي في عام ١٩٥٦ .





قتل الأدب الملتزم في مرحته...؟

بقلم: بيير داكس

« في المؤتمر ، واجتاح له العنوان التالي : « هل يقوم الكتاب الثائرون بنفي الدور الذي لعبه الصحافة المتخصصة في مشاكل القلوب ؟ » (1)

« أن كلود سيمون ألقى هذا الحديث أثناء انعقاد المؤتمر ، ودا على عضو سوفييتي أهم الأدب العربي بالاختلاف ، ولكن هذا التصريح ليس مجرد رد فعل ناتج من الفعالة ، أو تعليقاً على حديث في مؤتمر ما ، أو مشروعا أعد ليتهدي به الأجانب ، انه تصريح يتطلب التفكير والتقييم . »

٣ - كلود سيمون يؤمن بدهش اللاذبية

« بدأ كلود سيمون حديثه صائجا لأواحي مختلفة وموضوع كان لجهة الآداب الفرنسية العنقل في بحثه لأول مرة في ربيع عام ١٩٥٩ ، عندما قُسم بنشر مقال من القصة الحديثة . »

يسخر كلود سيمون من اتجاه القصص نحو السياسة ، فيقول : « أن هذا القصص يعتقد أنه آله قلبي على كل شيء موجود في كل مكان ، غير أني افتقر شخصيا أي لا أدري ما هو مفترى الوجود ، وأحيل إلى أين يسير العالم . »

ثم يرد كلود سيمون على البروفيسور جيرميلاف السوفييتي ، الذي دعا القصص إلى أن يسي مبعدة لخدمة كما يحب أن يكون ، فيقول انه لا يعرف الهدف الذي يجب أن يسير نحوه الأسفل ، ونصف أن أعضاء المؤتمر متشكون ببحث رسالة الكتاب الاحلام ، ولكنه ينصحهم بالتفكير بأهداف التواضع ،

(1) صحافة القلوب La presse du coeur هي السبعم والجللات التي تركز نفسها لتحليل مشاكل القراءة العاطفية ، ونشر القصص والروايات المرافمة ، مثل مجلة confidences ، اشهره .

دارت في الفترة الاخيرة عدة مناقشات حول مسج حرج الأدب الملتزم في رسالته ، وقد هاجم الروائي كزود مسجور هذا الأدب في مقال نشرته جريدة الكيريس ، وعندها تصدى له الكاتب بيير داكس في مقال قيم ، دافع فيه عن نظرية الالتزام ، وارقى بين الكتاب الملتزم وبين الكاتب الذي يستعمل الأدب لأغراض نظرية معينة ، وبعد أن حلل تطور القصص في فرنسا من القرن الثامن عشر إلى القرن العشرين ، عبر عن رأيه فيما يتعلق بمسؤولية القصص إزاء العالم والوجود .

ونظرا لأهمية هذا المقال الذي نشرته جريدة الآداب الفرنسية في هذا الصدد في أول أغسطس ، تحت عنوان « كلود سيمون أو النصبة الاخلاقية (١) في الآداب العربية » ، بقلم بيير داكس ،

وقد اتصلنا بالكاتب بيير داكس ، فغير تشا عن ترحيبه بترجمة مقال ، وذكر لنا انه كان من اصداقاء الأدباء الجزائري حن عمروش ، وأنه يعمل في جريدة الآداب الفرنسية مسج أنكابت الكسر أراحو من صد حسنة عشر عاما ، وقد كان كان لأراحو من الفصل في نشر أول قصة لبيير داكس عام ١٩٥٠ ، وهي القلمه الاحيرة ، ومن هذا التاريخ ، وداكي يوالي كتابة القصة .

٢ - نص المقال التشوور بمجلة الآداب الفرنسية

اشترك الروائي الفرنسي كلود سيمون في مؤتمر دولي للكتاب ، عقد مؤخرا في لاهي بعلتنا ، وعندما عاد إلى فرنسا نشر في مجلة الكيريس الأسبوعية نص الحديث الذي أدلى

(1) استعملنا كلمة الاخلاقية immoralisme ليعبروا عن كلمة immoraliste وترجمها الجور

وما نحن بفرعين بالنسبة للروس الذين يلدوا كل نفس ليوتوا فروات القول ، ولعلم أسهموا بذلك في انقاذ هذا الجزء من العالم الذي نسميه في فكر واعتزاز بالغرب . لنا كذلك فرعين بالنسبة للسوفيت الذين يقولون ان مقبديهم مسحاء من مؤلفي اليوتوبا ومن آراء التواؤم القريبين : من كاسيليا وتوماسي مور الي يايبف وكليل ماركس وفريدريك انجلز ، كما انه لا يمكن التمييز باسم الشرق والغرب بين تولستوي ورومان رولان وبين جيركي وباربوس .

اننا استخدما ذلك المفهوم انجدو لكلمة « الغرب » حتى عام ١٩٤٥ كستار وخدمة ديبلوماسية كاذبة لكي نسير به الدول الاستعمارية ، ثم اطلقنا منذ ذلك التاريخ على التعبير على الدول الاوروبية البروجوارية والراسعالية بمعا في ذلك تركيا والشرق واسيا ، ولكن هذه التسمية ليس من شأنها تيسير الاتصالات بين الشعوب ، والمبادلات بين الثقافات ، بل على العكس من ذلك ، يترش هذا المفهوم تعوق بعض الشعوب على البعض الآخر ، ويديم انقسام العالم الي كتل متصارعة ،



في نهاية عام ١٩٤٦ عندما تكونت الكتلة الغربية لماهدة الاتحاد السوفيتي كتل اندريه مرووا بالاطلاع من شأن العرب وذلك داخل نطاق اليونسكو ، لقد مرر عقب الحرب العالمية الثانية ، التي تعتبر أكبر مجزرة عرفها التاريخ ، بالعصارة الهامة التالية : « مهما كان العلم اليشوي الذي نسير للوصول اليه غاي اشك في فمرة هذا العلم على تعجب الاناسيبه ويلات الحرب »

وليفراد جاليا فكرة الانصالية العربية وما سببته من حرب ميكولوجية لسفل الى النقطه التالية :

هل نحن كتاب بورجوازيون ؟

مع بعض حملي في شرق اوربا ومن العرب ، فالغرب يتبع نظاما راسعاليا ، وقد يعتقد البعض ان الكتاب الذين يبتسون في مهنج بورجوازي يتسمون هم أيضا بالبرجوارية ، وقد يبدو لاول وهله انه بفضل هذا التفسير اصبح محال كلمة « غربي » وأقصد لا ليس ليه ، ولكن من هو الكتاب



لم يوضح سيمون فكرته ، مشيراً في ذلك الى سائر ، فيقول انه قد يكون من الاجدي والسفلي ان يقتصر الكتاب على وصف خبرته الشخصية بدلا من محاولة المشاكل « الخاصة بشخصي الحياة ... الخ » التي تخرج تماما من نطاق هذه الخبرة »

ومن الطريف حقا ان كلود سيمون يترك هذا الكلام من حيرته الشخصية ، بمجرد الاواد بهذا التصريح العنيف ، ليدلي اليها بكتيب سياسي لم يتم به احد قبله ، ويخلصه من الكلف فيما يلي : « عندما يمت كلود سيمون الاجداث التي حرت في فرنسا منذ الحرب العالمية الاخيرة ، وحلل مغزى الحروب الاستعمارية التي استمرت خمسة عشر عاما ، وقيام الجمهورية الخامسة في فرنسا ، رأى ان يبحث باختصاص الاسباب التي ادت الي فشل الادب اللغز ، الذي حاول التاكيد على عالمنا السياسي والاجتماعي ، ومقابل عندك هل الطوفان الادبي الذي غمرنا بكتيبه وسرحياته ذات القصص الطعن ، الذي تحوي اختصا ملايين يظنون امانا بسباب وسلاوس شمارهم النائرة ، قد قام ينقش الدور المسكن المخدر ابدلي لؤديه مسافة القلوب في حقل آخر ؟ »

اني اعرف جيدا ان كلود سيمون اراد الرد على التسهم التي وجهها المصعدت السوفيتي الى الادب الغربي ، اذ وصفه باللاحقية ، ولكن تصريحات سيمون تتناول مع ما كتبه من قبل من الادب التقليدي ، وما ايفشه - الذي يعتبر باستقاله للقصه كوسيلة لاثبات قاعده او قانون ما ، فيقرض على قصة يتناقض لها المرص من اولها الي آخرها خاتمة تعرف مقدما انه كان من الممكن ان تنفذ « هذه الخاتمة » صورة اخرى ووجهة مخالفة ، ان التصريح الاخير الذي رد به سيمون على خبره محالو لا يجعل ، لانساف ، اي ظل للرجح او الامانة انه تصريح جدي يتطلب البحث الجدي .



لقد شعر كلود سيمون انه معنى بالمفهوم الذي ولفه « الادب العربي »

وذكر كتبه مكانه لسلكت فسلكه ، غير اني و - مصروف بالتحديد ما هو الادب الغربي ، فمن الناحية التاريخية ، يمكن القول ان هناك ثقافة وفلسفة غربية اصبته ازدهرت في المنطقة الواقعة في غرب اوربا ويمتد على خطاطم الامراطورية الرومانية ، اننا استخدما ، مصطرين ، كلمة « فريسي » لتعديد هذه المنطقة التي تتبوت بمعادلات وعلامات ثقافية واجتماعية ومستوى واحد في التطور المادي والتكون الثقافي ، مما يجعلنا لا نستطيع فصل تاريخ اي بلد في هذه البقعة من تاريخ المنطقة كلها ، وذلك خلال الفترة الواقعة بين فروات البرازر (١) والنصف الاول من القرن العشرين ، ولكن اذا كان لكلم « غربي » واقصا غنيا بالمعاني ، من حيث انه يشير الي احتفاء الخاصية particularisme ، والتي تحقق التفاهم والتطور المشترك ، فانه يصح مجردا من كل معنى عندما يرمز الي الانصالية .

٦ - نحن مدنيون بالكثير للعصارة العربية

اول ان مدلولو الغرب يفقد كل معنى عندما يستخدم لمعرفة والتعبير ، فمن الترسين لعتير غربيين بالنسبة للعصارة العربية ، ورغم ذلك لقد تهلنا منها ، وبها نشجع ادينا الوطني اذ كان في اليد ، بل مرنا بفضل العرب العالم الاغريقي ، وغيره الافريقيين بطريقة حية مباشرة ، بيد الوصول اليها من طريق الفلسفة الكلاسيكية scolastique والكتبة ان اهمية المبادلات بيننا وبينهم تفوق بكثير ما بيننا وبينهم من اتصالات وتعارض وتراعات .

(١) بدأت هذه الفروات في القرن الرابع الميلادي .

اليورجوازي؟ هل هو الكتاب الذي يعيش في بلد تحكمه اليورجوازية؟

إن هذه النظرة خاطئة لأنها لا تفرق بين الكتاب الذين يشبهون اليورجوازية وبين الكتاب الذين يتابعونها ، فليس يعتبر الكتاب يورجوازي إذا كان قد نشأ في وسط يورجوازي؟ إن تاريخ الأفكار وتاريخ الفنون يتألفان مع هذه النظرة الضمنية الحالية ، فالكاتب لا يولد أدبيا يورجوازيا أو اشتراكيا أو عماليا . وليست مؤلفات الفنان مجرد حاصلات لبرهنة وفكره والديه الاجتماعي ودور المجتمع الذي يعيش فيه ، فالعالم - كما يقول كلود سيغون - لا يتصف بالوجود ، بل هو في حركة مستمرة ، وثورة دائمة ، وإعادة نظر لا تفرغ في النظم والاشكال الاجتماعية والفنية القائمة ، ولكن هذا الأمر يتطلب من الفنان أن يبدد موهبته أثناء مسألة جهرية ألا وهي تطوّر الواقع وحركته . عليه أن يقرر ما إذا كان إنتاجه سيفرض هذه الحركة أم سيمازجها ، ويعتني آخر ، إذا كانت كتاباته ترمي إلى الإبقاء على ما هو كائن ، أم على العكس من ذلك تصلح على تغيير العالم وتحويله .

إن هذه الأمور تتخذ من الفئات الرأسمالية اشكالا تختلف عنها في البلاد الاشتراكية ، ولكنها واحدة في جوهرها : وهو اختيار الكاتب موقفا مينا إزاء تطور العالم ، وحركة التاريخ الحقيقية .

هل يستطيع الكاتب أن يتهرب من ذلك الاختيار بأن يؤكد مثلا كلود سيغون أن من واجب القصص الكتمان بشيء واحد وهو أن يقرر أن العالم موجود .

إن كلود سيغون عندما كتب « طريق الغلائر » و « القمر » كان العالم قد تطور مختلفا عما كان عليه في خمسين يونيو ١٩٤٠ ، أو أثناء حرب إسبانيا مثلا . إن هذا المؤلف الذي يحاول في قصصه تصوير التجارب التي مر بها في مرحلة الشباب لم يعد بعد ذلك الشاب الذي كان في عام ١٩٤٧ فهو نصبة الحقيقية جيدا ، فهو الذي كتب في عام ١٩٤٧ في قصته « الجبل المتدود » قصة سطون من برينس ما / انشطاع بعد ذلك بنفس عشرة سنة على مطلق من هذه الظروف كتم « القمر » ، لقد تمكن كلود سيغون من القيام بذلك لأنه قصصه ، ولهذا فهو يعطينا إليه واستحوذ على اعتماده ، وإلا أنه انتمى على إثبات وجود العالم لما كتب قصصه .

إن الفنان قد يرفض أن يعطي للعالم معنى وللتاريخ معنى ، ولكن هذا لا يمنعه عندما يكتب ، وبشكل عام عندما يحاول أن يبرر لأول مرة من شيء ما ، من أن يتدخل في حركة العالم ، وهو تدخل يؤثر على هذا العالم ، وعلى الآخرين ، بل وعلى الكتاب نفسه ، وهذا التدخل له مقراء ومصاد ، وسواء أراد الفنان أم لا بره فهو مسئول من هذا التدخل ، وهذا المسئولية هي الأساس الذي تقوم عليه حرية الخلق والإبداع .

لقد هاجم كلود سيغون الأدب المنزّم صمّا اشتدرك في المنافسة ، ورفض أفكاره من واجب الكاتب ومسئولته ، وثق أقدم المسألة على القارئ ، بل سأكتفي لشرح كلمة « منزّم » بأن أنقل إليها هذا التعريف الذي تعطيه دائرة معارف لاوس لهذه الكلمة :



« المنزّم هو من اشترك في الضلال السياسي والاجتماعي مبررا من بدويولوجية هذه الطبقة أو ذلك - أو حزب ما أو برعة ما - »

إن هذا التعريف يبدو لي مقاربا للمعنى الذي اكتسبه هذا اللفظ ، ولكن كلود سيغون يستخدم « بدلا من هذا التحديد » تعريفا هوليا « كازيتاتوريا » عندما يصنع الأدب المنزّم بأنه أدب ذو قصد حسن وأنه يعرض شخصيات مثالية تشرح لنا بالتفصيل وسأوس شمازها النائرة . وهذا ذلك

لا يفر بين الأدب الهادف (١) وأدب الحماية أو أدب « الطريقة » الاموريه الاشتراكية paternalisme socialiste في جهة واحدة ، وهو الإدب الذي تعطي مؤلفات مدام ديترى صورة واضحة عنه ، وهذا ما نوجت به منذ عدة سنين - وبين الأدب المنزّم الحقيقي كما يفهمه سارتر من جهة أخرى (٢)

إن كلود سيغون يتكلم من مسرحيات ذات شخصيات مثالية ، وهذا يجعلنا نكسر بالطبع في مسرحية « الأيدي القلوة » التي ألفها سارتر ، ولعلنا نذكر أيضا في روحه فنان أوداموف والي جانب ذلك يشير سيغون إلى « الطوفان » الذي غمرنا به هؤلاء الأدباء ، ولكننا إذا أحصينا بذلة إنتاج هؤلاء المؤلفين لوجدنا أنه لا يريد بأية حال من ست مسرحيات والتي عشرة قصة ، فإذا ما انتقلنا لتوزيع الأثرى من ترفع إلى مستوى الأدب لا غير ذلك من هذه النسبة ، فالطوفان الذي غمرنا به هو صحافة القلوب الرأسمالية التي تصدر تحت عناوين كثيرة متنوعة وتنتشر بوسائل توزيع أثري من تلك التي يشهد عليها الأدب الذي وصفه كلود سيغون والذي لا يمكنه مجازاتها في ذلك ، فلماذا يسخر كلود سيغون إذن من الأدب المنزّم ؟ ولماذا يبالغ بصورته مضحكة في الكلام من عدد المؤلفات التي أخرجها هذا الأدب ، وفي وصف ما أحدثته من تأثير ؟

هل يريد سيغون أن يثبت بهذه الطريقة أن الأدب المزم مد لثقل في التاريخ على تطور فرنسا السياسي ؟ نعم يقول : « أكم تصفون أن لأدب مرمي ، أب أب ، صامت لكم إن أكم عديم التأثير في أيدي السياسي ، بل يضر من الناحية السياسية ، ولهذا فهو عديم القصة » .

ولكن من سوء حظ كلود سيغون أنه إن يستطيع بأية حال ، أن يضم الأدب إلى تسعين « الأول ملزم ، والأخر غير ملزم » حتى ولو كان هناك كتاب يتكلمون وهم يتكلمون في الانتخبات ، ملزم ؟ لا بل إنهم يمكنهم تغييره على الانتخبات السياسية

إن كلود سيغون يحاول أن يطفئنا وإروافنا ، بتأليفه بذكره التاريخ السياسي والاجتماعي ، فهو يحاول أن يثبت صحة نظريته ، وهذا الذي يفعلون يتكلمون فرنسا حاليا من يرون أن ينتمى إلى بالمراف المستقيم ، وهم يتبنون نظريتهم هذه في معاريف سياسية أو أخلاقية ، ولكن يدعي المعنى بغيره بطلان هذه النظرية ، إذ أن تطور هذا النوع الأدبي منذ القرن الثامن عشر حتى القرن العشرين قد تم بفضل مقاومته للأفلال التي حاول مبدأ التأثير السياسي والتخليق أن يقبضه بها .

حرية القصصيين

والإبقاء للفكرة التي هزتها ، ساعتمد على بحث قيم تشره السيد جيورج ماي ويتحان « متشككة القصة » في التقرن التخمير عشر - والسيد جورج ماي معروف أيضا بدواسته العدد لرواية « الرابحة » التي ألفها ديديرو - فقد تابع السيد ماي في هذا « المرحع مسألة أخلاقية بالنسبة للوفورع الذي نجحت في هذا القرن ، لأنه يصف تاريخ القصص الطيقي ، والتطور الحقيقي لهذا النوع الأدبي ، ويوضح بالتفصيل الأسس التي قامت عليه وسيلة من وسائل التعبير لا تزال في صيرنا هذا .

وتتلخص فكرة السيد ماي أساسا فيما يلي : « كاتب القصة متخلفة بشكل دائم في القرن الثامن عشر ، فمن الناحية الحقيقية ، كانت تعصر مضغه للأفلال ، ومن الناحية الجعالية كانت تنهم بأنها مقسدة للوق ، كما كان هناك تمارش جنسي بين هذا الجور الأدبي المهادي للقصة ، وبين الظروف الاجتماعية

(١) سارتر هو الذي اخترع تعبير « الأدب الهادف » وهو يضمني معنى يختلف عن التعريف الذي ورد في أدب تمارف لآروس والذي أشرنا إليه ، إذ يضمته مدلولاً وجودياً .

(٢) مطبوعات جامعة بال ، ومطبوعات فرنسا الجامعة ١٩٦٢

والإيديولوجية التي تشجع على ازدهارها ، وهي نمو الديمقراطية ومهاجمة السلطة والتعرض لها ، وازدياد عدد الفقراء ، وهذه الظروف الاجتماعية والإيديولوجية تتصل اتصالاً وثيقاً بنمو طبقة البرجوازية وعلو شأنها .

ويضيف السيد ماي، إن عدم الاستقرار الذي كانت تعيش فيه القصة هو الذي دفع الروائيين إلى المطالبة بالحسرية الأدبية المطلقة، متذمرين في ذلك بملء صفتنة، وقد أرادوا بذلك أن ينقلوا هذا النوع الأدبي من الجمود والركود والجفاف.

ان حرية اختيار الموضوع ووسائل التعبير ليست مسألة ثانوية ، بل هي أمر أساسي جوهري ، مهما تغيرت النظرة للقصة ووسائلها .

والسيد جورج يستدل على ذلك بالرأي التالي الذي صير
منه السائد الانجليزي «د.س. جرين» : « من العربي ان مؤلفي
القصص التي تقوم على تحليل آداب المجتمع ، والرومانتيين
والواقعيين يخافون في كل شيء ، ولكثرت يشابهون في ناجة
واحدة ، وهي اجتماعهم على رفض مبادئ الفرسة التي تفسح
الآداب في هذه الاخلاق » .

ان مبدأ أو الأدب على الأخلاق لا يبرر بئانا محاكمة
وستاف فلويزر لتأليفه رواية عدم بوزاري أو أي أدبية
آخر. مهما اختلف موقفه الأدبي، نحن نرضى على صحافة
فلويزر الذي يتبنى نظرية الفن للفن أو حدث وصوكم
معارضة من الكتاب الملتزمين أو مثل فيكتور هيجو مؤلف رواية
"المعاصد" وأمرل رواة هذه الرواية أنا في صرحهم على الواقع
لأعترضا أيضا على مؤلف المحاكمة أو ناسي على الحياة لأمس
للأذي كتاب مثل فلويزر وبودلير أو هدمام والمؤلفات خذل.

فلم ينج هذا الكاتبان - ولم ابتاعدهما عن الحياة -
من هجمات أبطال الحرية وأنصار الفضيلة وغرائهم .

ورغم مرور السنين ، لا تزال هذه الامتيازات تحتفظ بامتيازها
عام ١٩٣٣ ، فقد كان كلود سيمون أول من دافع عن قصة
« الهارب من الجيش » التي ألّفها مورين ، والتي صورت
لأنها تروى على روح الجيش النازي ، وسيومر بقلعه من
هذه الرواية قد رفض قبول ميداء ونسج الأدب في خدمة
الأخلاق ، رغم أن « الهارب من الجيش » تعد نموذجا للروايات
ذات الطغمة الحسن التي يبرهن فيها أشخاص مثليون وسواؤ
سمازله النازي .

أحرية اختيار الموضوع ووسائل التعبير شروبة وعصرنا
هذا بالنسبة للتصميم ، نظرا للاضطرابات النفسية التي يمر
بها العالم ، تحت تأثير التقدم العلمي والتقني technique
ولإسراع نطاق الاتصالات بين الثقافات بشكل لم يسبق له
مثيل ، مما يمر عبر أساليب بين العطلات التي عرفها
تاريخ الإنسانية . إن الثورة التي تحياها ، والتحول الحقيقي
للعالم ، مما اللذان يدلاننا إلى أمانة النظر في التطور والاشكال
السائدة في المبادئ السياسية أو الفنية هي السواء ، وعلى
الأديب أن يختار موقفا محددًا إزاء هذه الثورة ، وهذا
التحول ، فاما أن يخرج من هذه الثورة الجولة فينبال على

الدوام أن يقلل من حدثنا ، وأن ينظمنا ، وما أن يخلصنا
من التحول ، فيهم بكل فراء في تحقيقه ويكرس للتمييز
عنه ، هذا هو التعريف الذي يعطى للآداب الشفائي ، فمادام
يحرص كارد سيومن على التعريف بالمتخصصين الذين يشاؤون
في آثاره ، ويصدر حكمه عليهم على أساس مقاييس الشافعي
النفخ والسليبي ، أنه يهونه هذا ينضم إلى جانب
التقليديين ، ويعطى الآلاف الفرصة للمبتدئين واللامعين .

خلاصة

وأود ، في ختام مقالتي هذا ، أن أود بأل مجلة الأدباء الفرنسية ثابت على الدفاع عن حرية القصة ، ومن الجدير بالذكر أن «أرجون» مدير المجلة مرع بجلالة عندما نشر كلود سيمون قصة «المشب » وميسيل زيرالما قصة «البحان » أنه لن ينحاز إلى كاتب ضد الآخر ، إذ على أخلاقه الطرق وأمانتها يتوقف مستقبل هذا الفن الذي انبسط في عصرنا الحالي أهمية كبرى لم يفقدوا حق قدرها ، فاني أعتقد أن القرن العشرين لن يكون فقط عصر القصة الحرة ، بل سيصبح أيضا العصر الذي تكف فيه القصة عن قولها وتعا على حنفا من رجال يتقنون بتطويعها بطريقة يمكن منهدة ، أن القصة تصبح في هذا العصر وسيلة نفخمة يمكن مراقبتها بالعلم ، وتتطور مثله ولذا لابد الرعة ، وقد استخدم مثله الفيسي والفلسفة ، ومنتقلت سيطرة الأفراد عليها ، كما حدث للسببية والظلم ، ومنتزع مثله نحو التخصص ، أن القصة أخذت فعلا لتسير في هذا الطريق الذي سبقها إليه العلم ، لهذا الانبعاث نحو التخصص يظهر بشكل فاضح في كثير من المعامل والمختبرات الأدبية .

فلن هناك ١٩٥٨م. إلى أن هذه السطور التي كتبت
عام ١٩٥٨م. أي في الوقت الذي تجلى فيه ، حسب ادعاء كلود
سيمون ، فشل الادب المسمى « بالفرنم » ؟

ترجمة ((السيد عطية أبو النجا))



التور ١٩٠٣

قبل ٦٠ سنة...



اعداد : استور الجندى

الهلال

الجرائد العربية في العالم

مجلات مصرية جديدة

صدر في أثناء الشهرين الماضيين ثلاث مجلات :

١ - هروس النيل وهي مجلة أدبية اجتماعية مصرية تصدر في القاهرة مرتين لثلاثها سليم افندي تميمين وفي العدد الأول صورة المرحوم رفاعة باشا ورواية أدبية مترجمة عن الروسية اسمها « البيت » من تأليف الفيلسوف فولستوي . وبشار نبيح افندي عن سائر كتاب الصحف في مصر بمعرفة اللغة الروسية .

٢ - العصر الجديد : هي مجلة أدبية فكاهية تصدر بمصر مرة في الشهر لتشتها محمود الفندي صادق سيف . وفي العدد الأول مقال « من الآلة والصران وفي ظلها رواية العاشق المحتال .

٣ - الأناذات المصرية : وهي مجلة اسبوعية يدل اسمها على موسوعتها لصاحبها ومدبرها محمد افندي غالب نظرن .

الهاجر

جريدة اسبوعية تصدر في نيويورك لصاحبها ومدبرها امين افندي فريب تيمث في السياسة والأدب على ما يوافق مصلحة المهاجرين السوريين في العالم الجديد بالنظر على علاقاتهم بأوطانهم وامين افندي فريب ممن عانوا الصعابة واشتملوا بصناعة القلم مدة أعوام وله في الهلال وغيره من الجرائد والجرائد العربية مقالات تدل على سلامة ذوقه وحسن اختياره .

الضياء

نقد رواية فتح الاندلس : للشيخ ابراهيم اليازجي

رواية فتح الاندلس لشيخ الهلال جورجى الهندى زيدان - وقد تصفحتنا بغنى لصورها مالفيناها حسنة السياق جيدة السرد الا اننا عثرنا في أثناء مطالعتنا على أشياء دعاتنا واجب الخدمة ان تنبه اليها حضرة الرصيف الفاضل وهي مما لا يجوز لنا ولا له المتعاضد منها لوضعها في الاحمية ولا سيما في هذا الاوان . وتتمنى بذلك انه قلما يبحث من وجوه الضميمة في استعمال الفاظ اللغة فرائى بها أحيانا مبادنة المنقول في كتب اللغويين لو المتعارف حتى جمهور الكتاب اما بتعريف أوضاعها وامانيذيل

هذا جدول بأهم أسماء الجرائد العربية التي صدرت بعد صدور الهلال (١٨٩٢)

الاستاذ : عبد الله نديم - القناة : هند نوفل - الكرنية : مصطفى كامل - الشرايع : احمد لطفي واسماعيل الحكيم الزاوي العام : اسكندر شاهين - الفيوم : ابراهيم يعزى - ممفيس : محمد محمود - لسان العرب : حسام الدين - الامالي : اسماعيل ابازلة - المشير : سليم مريسي - اثرياس : نجيبا جابوش - مصر : نادرس شنودة - الاشبار : يوسف الشقرن - امرأة السناء : (مريم مزر) - الصاعقة : احمد فؤاد - البصر : رشيد شميل - القرائ : لؤي شيقوب انيس الجليس السكندرية الفريو - الثار : محمد وشيد ربيع - صليح الشرق : ابراهيم المولى - فصل الخطاب : طانوس عيسى - الضياء : ابراهيم اليازجي - الشهادة : عبد الصالح الطائي - الموسوعات : احمد حافظ عيسى - الواجبات : عبد الحميد حمدي - الجامعة : فرح انطون - الضياء : محمد فريد وجدي - اللواء : مصطفى كامل - المجلة المصرية : خليل الطرمان - مجلة الجلات : محمود حبيب - المرأة : انيسة عطا الله .

روايات ابي العلاء

من جملة اشتغال الانرجي بالثقافات الشرقية وآداب المشاركة انهم نقلوا الى السنتهم اشعارا لشار فارسي يعرف باسم الفياض وشرحوها فانتهى بهم حضرة امين افندي ريجاني أحد نوابغ السوريين في أمريكا فنقل روايات ابي العلاء المعري الشاعر العربي الى الانكليزية بصياغة شهدها كنية هذه اللغة انها من احسن مياراتهم ولا فرو فان ريجاني افندي مشهور بين الجالية السورية في العالم الجديد بعدة اللحن وسعة الاطلاع وثرة العارفة .

وقد عثيت بنشر هذه الروايات احدى شركات الطبع في نيويورك فطبعتها في كتاب صفحاته تزيد على ١٥٠ صفحة وفي الصفحات بياض كبير فبالايتها نشرت الاصل العربي بلاء الترجمة الانكليزية اسما للفايدة ، ولعلها قاضة ذلك في الطبيعة الشافية .

الى يقبل عليها القراء لسهولة عباراتها ولفظن مواضعها وتوافر نوالها .

ومن مصنفاته الحديثة من هذا القبيل كتاب حسن عبه تراجم مشاهير الشرق في القسرن التاسع عشر وقسمه الى جزاين يحتوى الاول منهما تراجم من فيخ في الشرق من ملوك وامراء وواد رجال الادارة والسياسة . اما الجزء الثانى فقد حصه تراجم اركان الهممة العلمية والمشتني وكتاب الجرائد وسائر رجال الاقلام والمعلماء الذين شرفوا القرن المنصرم . وتحن مع ثانيا على همة مؤلف هذا الكتاب تراه مقصرا في امور جمة او مائلا فيها . فمن جانب المبالغة جعله بين المشاهير بعضي الخواص الذين لم يلمحوا في السياسة ادوارا تستحق الذكر كأميراطورة الصين (تسو هسي) والمموك المصري وكذلك نظمه لبعض العربيين في سلك مشاهير الشرق كمربك بك الفرنسي و عمر باشا المصري وان احدث باهم اشتهروا في الشرق معدنا له مئين من الاوروبيين فيهم اشتهروا ايضا في بلادنا ولم يذكرهم . . لذييسيس وشيمبولون وبرتش وستاللي .

وكذلك قد بالغ في ترجمة بعض هؤلاء الخواص مبالغة لا نسبة بيننا وبين بقية التراجم كترجمة متمدني السودان وخلفه عبد الله المعاشي .

اما من حاسب القس فيبوسة بعض التراجم كترجمة المعلم بطرس كرامة والشيخ عبد الله الاسير .

وكذلك انما له تراجم كثيرين من الادياب الذين هم اولي بالذكر من بعض الادياب الذين قد اشتهروا منهم الشاعر والمؤرخ نيقولا الرند والفانوس نيقولا النقاى وصاحب الروايات مارون النقاى والكتاب ميخائيل بحري والسياسيد جودجي بك وعمرن بك والنشوء الكونت رشيد الدحداح وغيرهم من المشاهير .

وان شاء الله يد مؤلف الكتاب هذا الغل في طبعة ثانية فيقح ويترق حتى يصبح كتابه كدستور يرجع اليه في تراجم لغة الشرق في القرن التاسع عشر .

سيعمها او احالها عن معانيها - وربما تنازل الى استعمال العاظم من اللغة العامية مع وجود القصيح بقرائنها . ولا يخفى ان جميع ذلك فضلا من كونه يترى بمؤلفاته في نظر الخاصة ويبسطها الى درجة التأليف العامية فانه يكون مدرجه لقراءها الي متايسته في الامور المذكورة لكانه في لغة جمهور الطالبين ولغة من يستطيع منهم ان يبر الخط من الصواب .

فمن امثلة ذلك قوله في صفحة ١ - (العائلة المالكة) ولغة العائلة ليست من اللفظ الصحيح في هذا المعنى ، وانما هي من كلام العامة لما عر او استعمل في مكانها الاسرة او الصخرة .

وفي صفحة صفحة ٢ - (حدة العرس) يعنى نعلها وهي من الالفاظ العامة ايضا . وكان اصلها حدة بالذال المحجمة يستعملها بعضهم يعنى الحذاء . وفيها (ناهيك بتصور اخرى) اي فضلا عن تصور اخرى مثلا ، ولكن ناهيك لا تستعمل بهذا المعنى وانما هي بمعنى حبك .

وفي صفحة ٣ (الشوارع والاسطحة) يريد جمع سطح وهو انما يجمع على سطح والاسطحة عامة .

وفي هذه الصفحة (كال سيا كبيرا) في تماسها واشغال بالها) ولم ترد التماس في اللغة وانما هي من الالفاظ العامة وصوابها التمس . وقوله (وانشغال بالها) داس ايضا لانه يقال شغلنا فاشغل ولم يسمح اشغل .

وفي صفحة ٨ (احني راسه) والصواب حني راسه بصيغة المجرد . وفيها (ليت الانسان شاحصين برهة) اي هججه من الزمن والبرهة في اللغة يعنى الزمن الطويل .

وتقف عند هذا القدر لان فرصنا المتبقية قور قليلة . ولما اولنا ان حدة الرصيف لا يرى فيما ذكرنا ١٩٩٠ تصد الاخلاص في خدمة العلم الذي هو من اخص اصنافه واد المسئول ان يسدنا جميعا الى محبة الصواب وهو حسبا .

المشرق

يقد كتاب تراجم مشاهير الشرق في القرن التاسع عشر للاب لؤيس شيفو اليسوعي لصاحب مجلة الهلال نشاط عظيم في نشر التأليف الادبية



الندوات الثقافية ...

تقدمها : نجاة شاهين

والاستنباط وتناول في هذا الصدد اختبار « ستانفورد بينيه »
بشيء من التفصيل لأهميته التاريخية ولبيوت قيمته لأن حتى أنه
ليعتبر أساساً يقن عليه كل جديد في مجال اختبارات الذكاء ،
لم يتناول الاختبارات العملية ولا سيما ما جاء منها في اختبار
« وكسلر » الراسخين والراغبين ، وكذا للأطفال وتحدث من
الاختبارات الجماعية ولا سيما في اللفظية منها .
الثاني : استعرض اختبارات القدرات الخاصة وكيف نشأت
هذه الاختبارات وكيفية استخدامها ، ومدى ملائمة هذه القدرات الخاصة
بالذكاء ، وتناول من القدرات الخاصة القدرة الحسية والحركية
والاختبارات المهنية واللغوية والذكاء الاجتماعي لم الاختبارات
التخصصية .

الباب الثالث : القياس العقلي والسن .

وقد أورد هذا الباب لما هو معروف من العلاقة الوثيقة بين
القياس العقلي في مختلف صوره ، وعمر الذي يجري عليه
الفحص ، ولما يمكن أن يفيد به الاختبارات الخاصة بالسن الجبر
في التنبؤ والتوجيه ، وكذا نظراً لما يطرأ على المسنين من تدهور
والانحلال في قدراتهم العقلية وأهمية التفريق بين أنواع هذا
التدهور وكذا بينه وبين التصلب العقلي الذي يوجد منذ الولادة
أو في سن مبكرة جداً .

الباب الرابع : اختبارات الشخصية .

وفي هذا الباب استعرضنا عامية « العلاقة » الشخصية
وعلاقتها بالأمراض النفسية والعقلية ثم كيفية قياسها بالملاحظة
المختصة أو الأسئلة والعبارات التي يجيب عنها المفحوص ومنها
الاختبارات الأكاديمية والاعتمادات ، ثم تناول الاختبارات العملية
للشخصية لاسيما اختبارات المواقف واختبارات الإسقاط وانتهى
بنقد لهذه الاختبارات وكيف تكون التخصصية فضلاً عن صفاتها .
الباب الخامس : فوائد القياس العقلي وحدوده وسوء استعماله .
وقد أوضح فيه فوائد الاختبارات ومجال استعمالها ثم مدى
نقص الانحلال والتهاون في تناول هذه الاختبارات دون تنظيم
لتنفيذها ، ومدى ما يمكن أن تلحقه من ضرر بالغ بالمفحوص إذا
لم تستصحب الحذر في تفسير نتائجها والاستنباط منها وكذا
مدى حدودها ، فلا ينبغي أن يتألف في قيمتها أو نستعصي بها

دراسة بعض مظاهر سلوك مرضى

الأمراض النفسية ، باستعمال القياس العقلي

من كلية طب جامعة القاهرة تقدم لأول مرة مناقشة إحدى
رسائل الدكتوراة التي توثقت بها خلال الشهر الماضي ،
وصاحبها هو الدكتور يحيى توفيق الزاوي ،
والرسالة دراسة لبعض مظاهر سلوك مرضى الأمراض النفسية
باستعمال القياس العقلي . وقد أشرف عليها الدكتور عبد العزيز
مسكر أستاذ الأمراض النفسية بكلية طب جامعة القاهرة .
ولما كانت دراسة سلوك الإنسان عامة وسلوك مرضى الأمراض
النفسية خاصة من أصعب المشكلات التي تواجه الطبيب ، فقد
حاول الباحث في مقدمته بحثه تدليل هذه الظاهرة ، وإيجاد
حل عملي سليم لها ، وذلك حتى يستنى الحكم على المرض من
حيث قلة المظاهر ، والملاج المختلفة مثل الأمراض والسلوك
سواء كان ذلك بالتحسن أو بالتدهور أو بظهور المضاعفات ،
وذلك بطريقة كمية تسمح بالمقارنة والتفصيل ، وقد كانت
وسيلته في ذلك هي استخدام اختبار الشخصية المتعدد الأوجه
الذي أنشئ وترجم من اختبار « ميسوسا » المتعدد الأوجه
والذي أجري فيه تعديلاً في طريقة الإجابة كان أقرب إلى الأصل
كما أنه حقق الوضوح اللازم لفهم مآلات الاختبار ، وساعد
على تجنب مشكلات اللغة مثل مشكلة نفي النفي .

والرسالة مقسمة إلى جزئين : جزء نظري وقد أفاض فيه
بعض الشيء نظراً لأن مجال الألبسة السيكولوجية في ميدان
الطب بعيد من الأمان جمرة الأطباء لأنه يطرأ لأول مرة في
ميدان الأمراض النفسية ، فكان لزوماً عليه أن يبين معالجه
بشيء من التفصيل ، وينقسم هذا الجزء إلى لمائة أبواب .
الباب الأول : يتناول تاريخ القياس العقلي وتوابعه العامة .
وقد استعرض في هذا الباب التاريخ القديم منه عهد سقراط
والفلاطون ثم الحديث منه عهد جانسون إلى تاريخ القياس العقلي
في الجمهورية العربية المتحدة ، وكذا خبرة وتجارب قسم
الأمراض النفسية بكلية طب مصر العربي في هذا المجال ، ثم
طرق قواعد التقدير العامة وموسوعية الاختبارات النفسية ومدى
ثباتها وصحتها العملية وكذلك شروط اختبار الاختبارات وكيفية
استعمالها .

الباب الثاني : الذكاء واختبارات القدرات العقلية وقد قسم
هذا الباب إلى قسمين :

الأول : وهو اختبار القدرات العامة أو اختبار الذكاء كقراءة
شاملة على المعرفة والاستفادة من الخبرات السابقة والربط

من الفهم الالكتيني ، وقد أولينا اختبارات الشخصية اهتماما خاصا لهذا الباب نظرا لأن بحثنا يقوم أساسا على اختبار الشخصية.

الباب السادس : الاختبارات التي استعملت .

وقبّه تناول الاختبارات التي استعملها في بحثه هذا تفصيلا فنتاول أولا اختبار الشخصية المتعدد الأوجه وقد طرح كيف وضع هذا الاختبار في صورته الأصلية وكيف قُتن ، ومدى صحتة العلمية وثباته ، ثم شرح القاييس وأعميتها وطرق استعمالها بادئا بمقاييس الصحة ثم المقاييس الالكتينية ثم مقاييس نزعات الشخصية . وأشار أخيرا إلى القاييس الجديدة التي استعملت من الاختبار ، وتناول بعد ذلك الاستنتاجات الالكتينية المكتبة من نتائجها ، ثم مجالات استعمالها ثم عرض الاختبار في صورته الفنية المترجمة وناقشه في هذه الصورة ، أما اختبار الذكاء الذي استعمله فقد كان اختبار الأشكال المتزايدة واستعرض تاريخه وصوره وارتباطه بالاختبارات الأخرى .

الباب السابع : طرق الإثارة والتنفيس :

وقد استعرض في هذا الباب الطرق التي تتبع في حصول التحرج على الأفراد بما يشعر به من أعراض ذلك بارادة التحرج الذي يستشعره أو التردد الذي ينعنه من عرض نفسه أو التعلل والتصور بالنائب الذان يعللان بينه وبين الطبيب المصالح وقد تناول أولا الطرق التي تستعمل فيها المهذات والمخدرات ثم الطرق التي تعتمد أساسا على التنجيح ، وتحدث بعد ذلك عن وسائل التنفيس والتفريغ وأشار إلى ارتباطها و إلى سببها التنفيس الجماعي المرضي ومدى مشابهته لحفلات الذكر والأزواج التي ما زالت تقام في مجتمعنا لأن ، ثم الوسائل التي تستعمل فيها العقارات ومنها مثار « الأمفيتامين » ثم مدى احتمال تأثير العقار الخامل في هذا السبيل سواء كان دافعا للتنشيط أو لأحجام أي سواء كان مفعولا إيجابيا أو سلبيا .

الباب الثامن :

« الأمفيتامين » بادئا برأوية تاريخه ثم ذكر خصائصه الطبيعية والكميائية ، ثم تأثيره على سائر أجهزة الجسم ، والنسب الذي قد ينتج من تعاطيه ، ومجالات استعماله الخطيئة ، وأيضاً الباب بفصل من التوافق النفسي لمقارن « الحبشي » « الأمفيتامين » المشتق منه ، وتناول طريقة عمله وأثره على كل من سلوك الإنسان والحيوان ، واستعماله في مجال الأمراض النفسية ، والجزء العملي من الرسالة ينقسم إلى قسمين :

الأول : وقد كان هدفه فيه دراسة تأثير عقار « الميتيل أمفيتامين » على شخصية وسلوك أنواع معينة من مرضى الأمراض النفسية وقد استخدم لذلك الاختبار الشخصية المتعددة الأوجه في صورته بعد التعديل الذي أجراه ، واشتمل هذا القسم على أربعة تجارب فاجري التجربة الأولى على عشرين حالة من حالات القلق والثانية على ست عشرة حالة « هستيريا » والثالثة على إحدى عشرة حالة « اكتئاب » فيها إلى قسمين : الاكتئاب الداخلي والاكتئاب اللافطامي ، والرابعة على خمس وعشرين حالة « فصام » فيها إلى أربعة أقسام الفصام شبه العصبي والفصام البسيط ، والخامس ، والسادس ، وأخيراً نتائج كل نوع من هذه الأنواع وأوردتها في جداول ورسوم بيانية توضيحية . وقد ناقش نتائج هذا القسم ، كل نوع من المرض على حدة ثم ربط بينها ، ووجد أن هناك أكثر من عامل يعمل في الحالة الواحدة وأن دراسة الأمراض النفسية بهذا القياس تحت تأثير هذا العقار يمكن أن نتجتا فهما واضحا واستيعابيا شاملا للعوامل الديناميكية السببية لفرضي مما يساعد على الحالة وصف العلاج كما لاحظنا أن الإثارة والتنجيح بهذا العقار إنما يعددنان في المقاييس الذاتية للاختيار سواء كان المرض « فصاما » أو « فصاما » وأنه يحدث أبلغ ما يكون في حالات الدفاع لاسميا إذا كان التشخيص غير مؤكد أو إذا شابهه الصاب .

القسم الثاني : وعنده منه هو دراسة ما إذا كان تأثير العقار الذي وجدته في نتائج التجارب القسم الأول تأثيرا كيميائيا خاصا بالعقار أو أنه نتيجة لإجراح الباحثين فحسب ، فاستعمل لذلك مقارا خلافا « الماء القطر » في المرض ذاته ، وراى أن تساوى

كل الظروف في إعطاء العقارين لتقسم مجموع الحالات البالغ مائة وخمسين إلى مجموعتين وذلك بعد أن أجابوا على الاختبار بدون تأثير حقن أو عقار ، وأعطى المجموعة الأولى عقار « الميتيل أمفيتامين » أولا ثم أتبعه بالماء القطر ، وأعطى المجموعة الثانية عقار الماء القطر ثم أتبعه بعقار الميتيل أمفيتامين ، وشابه بين المجموعتين شعبا كالماء المتوازنة ولم يتفك بذلك بل جعل المرض قياسا لنفسه أيضا ، وأكمل الاختبار على مرحلته الثلاث بدون عقار ، ثم بإعدهما ثم بالآخر ، لتسج ولعناو حالة ، ست وأربعون منها في المجموعة الأولى وثلاث وأربعون منها في المجموعة الثانية ، وقد أحصى نتائج كل مجموعة ثم النتائج كلها وأورد كل ذلك في جداول ورسوم بيانية توضيحية .

وقد ناقش نتائج هذا القسم كل مجموعة على حدة ثم كل الحالات مجتمعة .

عقار الميتيل أمفيتامين ابتداء ، ووجد أن هذا العقار له صفة وأهم النتائج التي توسل إليها من بحثه في :

أولا : أن اختبار الشخصية المتعدد الأوجه مفيد للغاية في مجال قياس السلوك ومفعول العقائير بين شخصية المريض وتواضعه ويعتقد أنه لا زال في حاجة إلى مزيد من التجربة والتفنن والتعديل والتطوير حتى يطاق خصائص المجتمع العربي وكذا إلى ترجمة عامة لتصميم استعماله .

ثانيا : أن التعديل الذي أدخله على طريقة الإجابة على بساطته كان له أبلغ الأثر في توضيح الاختبار وتطبيقه العملي .

ثالثا : أن عقار الميتيل أمفيتامين له تأثير في اظهار الأمراض ، وبالتالي في تحديد التشخيص لا سيما في الحالات البهيمية .

رابعا : أن القياس العقل أتاح له تقييم المشاهدات الالكتينية الخاصة بهذا العقار تقريبا كليا .

خامسا : أن الحالة النفسية للمريض تؤثر على أكثر من مجال من مجالات حياته العقلية وأن الشخصيات المختلفة تتداخل بشكل ملحوظ وأن ما يبدو على المريض لأول وهلة أن هو إلا ما أوجبت كلفه من أمراض ظاهرة .

سادسا : أن دراسة المرض النفسي بهذا القياس تحت تأثير عقار « الميتيل أمفيتامين » يمكن أن نتجتا فهما واضحا واستيعابيا للعوامل الديناميكية السببية للمرض مما يساعد في التشخيص والتنبؤ والعلاج .

سابعا : أن العقار القابل قد يزيد من مقاومة المريض ليعرض أعراضه مما يجب أن يوضع في الاعتبار عند استعماله سواء في البحث أو في العلاج .

وقد أجمعت لجنة المناقشة من الدكتور عبد العزيز مسكر أستاذ الأمراض النفسية بجامعة القاهرة ، والدكتور يوسف حلمي جيتية أستاذ الأمراض العصبية بالكلية ، والدكتور سيد عفت أستاذ الأمراض الباطنية .

على أن هذا البحث هو الأول من نوعه في مصر ، وأنتوا على مجهود الباحث الشرف ، ونتائجه التي توسل إليها بعد عدة دراسات مستفيضة استغرقت ثلاث سنوات كاملة أطلع خلالها على ٢٢٦ مرجعا . وقد اقترح الدكتور يوسف حلمي جيتية أن يستمر الباحث في إجراء نفس البحث على الهذات والنتائج الصناعية الجديدة ، وأثار الدكتور عفت مشكلة القياس النفسي في الجالات « السيكونومتية الجسدية النفسية » .

وقد نال الدكتور يحيى على بحثه درجة الدكتوراة في الأمراض الباطنية فرع الأمراض النفسية بتقدير جيد جدا ، مع التوصية بتأديلهما من الجامعات الأخرى ، وهذا والرسالة تقع في ٢٦٢ صفحة من الطبع الكبير .

الظواهر اللغوية والنحوية

في شعر أبي العليبي النشيتي

نشغل المتنبي النقاد في القديم والحديث ، وقد خرجت فيه دراسات كثيرة ، تناولته من جميع أطراف الشعرية والتاريخية غير أن جانبها مهما في شعره لم يمن به بحثه نهاية دقيقة هو الظواهر اللغوية والنحوية في شعره .

ومن هنا جاءت أهمية البحث الذي تقدم به السيد محمد عزت أحمد عبد الموجود المعيد في كلية آداب القاهرة في قسم اللغة العربية ، وهو « الظواهر اللغوية والنحوية في شعر أبي الطيب المتنبي » لنيل درجة الماجستير .

يقول الباحث أن الباحثين للدراسة اللغوية لمباراة الشاعر وانصرفتهم الى تتبعه من الزوايا الفنية فقط ، كان الحائز لاختيار الموضوع ، على أنه لم ينس أن يشير الى ان القدماء قد سبقوا الى التنبيه الى هذه الناحية في شعر المتنبي فحفظوا عما في ميارته من ظواهر لغوية ونحوية ، وما تغلوه هذه العبارة من شاردات وشذالات ، على أن هذا الحديث جاء مستمرا ومفرقا ولا يكاد يحسم رابط موضوعي فانحصر هدفه في هذه الدراسة في تتبع شعر المتنبي وأقوال القدماء حوله وأقول اللغويين والنحويين بصفة خاصة ، ومحاولا تنظيم وقول الملاحظات والآراء في شكل منهجي يعطيهام صفة التحديد وبالتالي يوفر للباحث فرصة الاستنتاج وامداد الأحكام .

وقد قسم البحث الى ثلاثة فصول يستبها تعهد من أهمية ديوان المتنبي في الدراسات اللغوية والنحوية في عصره وبعد عصره وكان الهدف من هذا التنهيد أن يأخذ القارئ فكرة من غريب ديوان المتنبي كمادة للبحث اللغوي ، وقد بلغت شرحه أربعين شرحا كان أكثرها لغويا .

والفصل الأول من البحث عن ثقافة الشاعر ، فاستعرض أقسام هذه الثقافة ، وحدها الزماني والمكاني ، إذ أن الشاعر نشأ بالكوفة في القرن الرابع الهجري . وللمكان والزمان دلالة خاصة ، فمن حيث المكان اعتبر الكوفة مركزا للغويين ، وحمضا لهم ، كما اعتبر حاضرة عربية إسلامية كبيرة تضارع البصرة وتنافسها ، وقد بدأت ثقافة المتنبي في كتاب اللغويين بالكوفة حيث يذكر الينفادى أنه اختلف الى كتابهم فنزل من الدروس اللغوية ، وأثنى العربية طمعا وامرأيا ، وأبى أن المتنبي كانت تربط صلة قرى هؤلاء اللغويين من الكوفة ولا ما سمحوا له بأن يدخل كتابهم ويشارك أبناءهم ، ورأى أن انزل تحت هذه الصلة من جهة أبيه الذي يزعم الرواة أنه ابن سنان ، فمن الممكن أن تأتي هذه الصلة من جهة جدته التي يذكر الينفادى أنها من صالحات الكوفة ، وأنها طوية عمدانية مسجحة النسب لا يشك في نسبها ، أما ثقافته اللغوية وهي لازمة لتبليط كثير من ظواهر اللغوية والنحوية فقد بدأت أيضا في الكوفة إلا أنه وصلت الى ذرونها في تلك الفترة التي قضاها الشاعر في بادية السماوة يستمع الى الغريب والنادر من اليدو الاتصاح الذين لم تسب لغتهم شوايل النحى أو الخطأ ، كذلك غلدى لقائه للغويين المعمر هذه الثقافة اللغوية فرائبها يسمع من الرجراج وإين دريد وإين جني والغارسي وغيرهم كما يعتبر شعر الرجز صدرا رئيسا للثقافة اللغوية للشاعر فكمضى يستغف أراجيزهم ويحتذى ما فيها من غريب المفردات ، بل يحتذى نماذجهم ويضع الأراجيز منهم . وقد نى الباحث على ما في ديوان المتنبي من أراجيز .

وتحدث كذلك عن ثقافته العلمية والفلسفية ، وهي ثقافة لم تكن لازمة للشاعر في صنعته ولكن المتنبي حذفتها ليسيع استلاده نحو الوصول الى درجة عالية من الثقافة ، فلكف على كتب الفلسفة يعب منها ما يشاء ، وقد عاش في القرن الرابع قرن التمثل الثقافي .

يرى الباحث أن الزان ثقافة المتنبي المتعددة أقاليمه تقلا كبيرا يعرف كيف يتناهى ، وكيف يحاور وينظر فحتم على الناس وأن كانت هذه الثقافة المتعددة قد جرت عليه كثيرا ، فجلته شاكيا في كثير من نواحي الحياة كثرأ عليها ، ساعطا على النظم وانتقادات فرم بإدمانه التوبة التي يعلها الدارس بشذوذه القلى لاحتاسه بغيرته احسبا بالغا .

والفصل الثانى من البحث تقدمه للظواهر اللغوية في شعر المتنبي ، تتحدث من المصمب اللغوى للشاعر ودرسه دراسية لغوية ونفسية ، ورأى فيه تراوجا دقيقا بين الثقافة الجادة والنفس المضطربة السلطية ، وكيف كانت شخصيته ، وما فيها

من عطرة تجعل يتجاسر في ألفاظه قهرا ومتوة لا يبالى حيث وقعت ، ولم يكن استعماله للغريب المفرد أكثر من مظهر على للثقافة اللغوية التى حقدتها من بادية السماوة من جهة ، وتنسبا من استلانه النقال من جهة أخرى ، ومضى بعد ذلك يتعقب ما في شعر المتنبي من غريب ، وكيف حشد فيه مجموعة هائلة من الاشتقاقات الغريبة والمفردات الناذلة والألفاظ المينة ، وقسمها الى غريب مهجور وغريب في الاشتقاق وغريب ناجع من استعماله للكلمات الغريبة أو الدخيلة في اللغة العربية ، وعرض هذا الغريب على مصاحج اللغة تارة ، وعلى مباحث الفصاحة تارة أخرى ليقتل على رأى القدماء فيها لم يأخذ حديثا مستقلا من شائدات المتنبي الصوفية ، وكيف أنه حاول أن يفرق بين شعره بكل ما حقق من استعمالات نادرة واشتقاقات شاذة لا يقتصر في ذلك على الاسم دون الحرف ، كما خصص حديثا آخر في نهاية هذا الفصل من المجلوبات التى دخلت شعره من البيئات الثقافية المختلفة التى اتصل بها وعاش بين أصحابها ورأى أن الثقافة أثرت في ميارته في شعر الدورة الأولى بشكل طاهر يمتثل إلى إرادته للمصطلحات والأفكار الثقافية واستغلاها لطق أصحابها في التعبير ، وقد بسط القول في ذلك مستغنيا بما كتبه القدماء من أمثال العسكري وغيره .

وتعد الثقافة الصوفية في رأى الباحث مشؤلة عما أصاب ميارته من تعقيد والتواء ألا ملاحا يعرف البحر حتى يثبتها القارئ من معرفته متعلقات الجور كما ملاحا بأشعار المتنبي والمنفصلة بقله ذلك عمل واسع من التقديم والتأخير ترويد حيرة الباحث في تناول شعره ، أما الثقافة الفلسفية فقد أثرت في ميارته جعلتها نظرية أما أفكاره قفاضة .

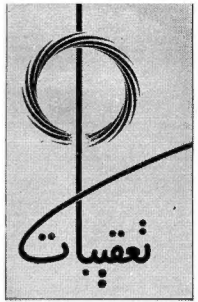
والفصل الثالث من البحث كان عن الظواهر النحوية ، وقد رأى الدارس اهتماما من شراح شعره بإعراي أبيانه ورد أكثر استعماله الى قواعد النحو الكولى ، ففحص القسم الأول من الفصل لشعر التولى في شعره واعتد على ما ذكره العسكري لهذه الاستعمالات النحوية ، وتصادف أن كان العسكري نفسه كوفى اللقب فحاول أن يرجع أغلب استعماله الى قواعد النحو الكولى ثم عرض أقوال العسكري على مسائل الخلاف بين نحاة البصرة والكوفة ليستأى بما سمع من العرب في كل ظاهرة من شواهد ، ثم تحدث عن الشذات النحوية في شعره ومدى مخالفته لتقواعد العامة في نحو الجمهور وتحدث عن القوارم النحوية التى التزمها كثيرا في ميارته وحرس على استعمالها ، ومن أهمها التصغير الذى أوجعه الى أسباب نفسية مردها عطشه النفسية واستعلاؤه الصريح ، فادى ذلك الى أن ينظر للأشياء بمنحصر مكبر فيطمئ الترو ويبالغ في تطسيسه ، وتكبيره ، ويكثره ، ويؤدريه ويبالغ في تحقيره وأزدرائه فيصغره أيضا ، كما أنه من الظواهر النحوية في عبارة المتنبي التى النسى لها تعليقات نفسية ظاهرة التعقيد ووضوح أن يربط بنفسه لحظة إبداع التجربة وأخراج القصيدة فيظهر أثره في المظالم خاصة التى تعتبر أساطيل لشاعره وما يحسه من قلق أو ضيق .

وقد أجمع الأساتذة أعضاء لجنة المناقشة ، وهم السيد الدكتور شوقي خيف المشرف على البحث ، والدكتور خليل تامى ، والدكتور عبد الحميد بونس ، على أن الدراسة مبتدئة في منهجها ، وموضوعها ، وأنها أضافت للكتبة العربية مرجعا هاما كان ينقصها ، وقد أخذ عليه الدكتور خليل تامى بعض الأخطاء اللغوية ، أما الدكتور عبد الحميد بونس فقد أخذ عليه عدة مآخذ أهمها :

● أنه لم يبعد ثقافة الشاعر بدراسة مراحل سيرته ومقومات شخصيته .

● في حديثه عن أثر المحافظة في ظواهره اللغوية لم يوضح ما إذا كانت تسير جميع مراحل التطور .

● لايد من دراسة كمية لغريب شعر المتنبي . وأنه التزم الأحكام العامة في تفسير نوازم المتنبي النحوية .



صمت الإصمعي بين القصة والتاريخ

سبق أن مرّحت لكتاب الدكتور أحمد زكي عن الإصمعي في جدد المجلة الصادر في أغسطس عام ١٩٦٢ . ولكن الدكتور أحمد عاد في عدد سبتمبر لنشر تعقيبات تحت عنوان « ما هكذا تكتب النسر » وهو يحتج على فيه لاني لم أدع أنه أول من كتب التراجم في إبعاد القصة وأطوار التاريخ في أدبنا العربي . ولو أدعت ذلك لجائزني الصواب . فإمامي سلفي بطولتي من الكتاب منذ خروجي زبدان إلى فريد أبو حذيفه حاولت التهجئة في القصة ، ولو حاولت أن أناقشه على هذا اختيار لكان حسنة أشد صرا . فلا بد في القصة التاريخية من سبر الأعوار الشخصية ومن التحليل النعمق للأحداث . وما عكس الأحداث في كتاب الإصمعي ، فقد رواها المؤلف على أسلوب الحكاية ، وما عكس الشخصيات أيضا فهي بطيئة الحركة شديدة السذاجة .

ومن العجيب أن يحتج المؤلف بأني متخصص في دراسة الأدب الحديث ، وليس من حق أن أتناول الدراسات التي تعرض للأدب القديم ، وهو نفسه متخصص في الأدب العباسي ولا يتمتع ذلك من أن يشادله في نقد الدراسات الحديثة ، فهو إذن يريد أن يشركني في الفعل وينفرد بالتعجب . ومن العجيب أيضا أن أراد يلوم نفسه بفتح « موروا » في التراجم ، مع أن هناك من لا يقلون عنه شهرة في هذا المجال مثل « سترانتي » و « جين جولد » وغيرهما . و « سترانتي » يعد أبا التراجم في العصر الحديث ، وقد جمع في طريقته بين التفسير التاريخي والجمالي الفني . و « جين جولد » أيضا في تراجمها العاصرة كتبت الترجمة في إبعاد القصة وأطوار التاريخ . لعين الطالب المؤلف أن يبين لنا كيف حاجج الإصمعي الشخصية في كتبه لا أطالب منه مستجيلا ، ولكنه يلوذ « بآندريه موروا » الذي ألف كتابه من شلى عام ١٩٢٤ وكتابته من ديكتر عام ١٩٣٤ . ولو أنني نفسه بالنظر إلى غيره من كتاب التراجم لوجد « جين جولد » الكتابة الأمريكية العاصرة . وهي تليد نفسها كما قلنا بإبعاد القصة . قد عرضت لفصل مغايل بخرى من التفصيل في ترجمته له . وإذا اختلفنا في مثل محاولة إين سلام الجحش التخطيط لتقسية الاحتفال ، فإن هناك أمورا لا سبيل إلى الاختلاف فيها . فالصديق أحمد كمال يصحح لي مؤلف « نزع الإلبا في طبقات الأدباء » يقول أن الأتباري وليس الأتباري . وأنا أحيله بدوري على كتاب « الأعلام » للزركلي ففي صفحة ١٠٤ من الجزء الرابع - الطبعة الثانية : « عبد الرحمن بن محمد بن عبد الله أبو

البركات كمال الدين الأتباري » .

أما قضية البرمكة فلا تستطيع في سهولة أن تطعن إلى قول الدكتور أحمد زكي عن « خليفات القضية » حين قرر أن للإصمعي ذلك الدور الخطير الذي حدثنا عنه . وأنا لم أدع أن الإصمعي كان برمكيا ، ولكن قرأته المعصية للمقال أوجت إليه بذلك ، فراح ينفي عن الإصمعي برمكية لم ينسها الياعدا ، غاية مالي الأس أن قرأت نكية البرمكة في كتب التاريخ (المفصلة) كالطبري وابن الأثير ، ولم أجد ذكرا للإصمعي من قريب أو بعيد . فإذا استطاع الإصمعي - باعتباره مؤيدا للأمين كما يقول الدكتور أحمد - أن يقوم بدور في هذه النكية فهو دور ثانوي لا تمنحه من أجله شارة البطولة ولا ندق له الطول ، ولا نستطيع أن ننفي البصر عن مراجع التاريخ الأصلية في هذه القضية ونتمسك بعبارة وردت للسرياني ونفاها الزبيدي .

ونسأل المؤلف : أين صرح في كتابه بنص حديث الإصمعي؟ وهذا في رأيه مما يهدم منج السيرة وتنحصر لأنه أصبح واحدا من العلماء الذين يحمل عليهم . ولو رجع إلى الصفحات الأولى من الكتاب لوجد أنه في ص ٧٨ ، ٧٩ يروي أن خلفا أراد العدول بالإصمعي إلى طريق النجاشي ليتجنب شر ما يلقبانه - قتل - أي الإصمعي - : « أنه لا يفعل ما في النساء نجما » وهذه عبارته . هذا النص الغليل (بهذه عبارته) أي عبارة الإصمعي يبين أن ذلك هو حديث الإصمعي التاريخي لا حديث المؤلف ، فلم الصورة ، ولم التشبيه بالعلماء الذين يحمل عليهم .

وكتبت الفصل لو لم يذكر الدكتور أحمد كمال زكي الصفحات التي أورد فيها وصف الإصمعي ، لأن هذه الصفحات الثماني السبع - إذا استبعدنا صفحة ٢٢٠ - ولم يرد بها شيء - لم تستطع أن تصف الإصمعي بما وصف به ابن قتيبة في سنة أسطر - فهو في ص ١٦ و ١٧ يذكر نظره المتوقد وقدرته أعادة حكايات أبيه بعبارة حلوة ولسان طلق ، وأن يكن وجهه لا يظن بحسن وسلامة . وفي ص ١٨ يذكر ذلك كله - وفي ص ٢٢ يذكره ابن الجليل ولعان حشيه والنسب فريه - وفي ص ٢٩ يذكر أبيه الرخيمة ووجهه النديم وكرامه الوديعه الطويلة ويذكره الشرازم وجوبيته وطوله الذي أضافه نحوه . وفي ص ٢٩ يذكره ابن الألفطة - وفي ص ٨٦ لا يذكر شيئا وما في ص ٩٧ فيذكره أربعة مرة فائدة .

وإن هذا مما يقره ابن قتيبة : « ويع اقامة » لا بالطويل المصنوق ولا بالتفسير البائد ، أسود البشرة من لعنته شمس الصحراء ، على جهة عريشة واسعة بارزة ، ويمتد سوداوان صغيران تشعان ذكاء وطفلة ، ركبنا فرق أنه استدق أصلا وعرفت أرويته ، ولم أشدق عليه الشفتين ، على ذن رفيع النهاية احتفت لحية خفيفة سوداء ، وق مارضاها وطولت لها ينينا بمقدار ما تستوعب خيفة الكف ، سيرا على قاعدة السنة . ويزعم الدكتور أحمد أنه اعتم بالتدريج الداخلي أكثر من اهتمامه بالوصف الخارجي ، فإن هو التفرغ لوصف الداخلي فليذكره من لسانه الطلق وقلبه الذي وبعته الألفطة ؟

والذا زعم الدكتور أحمد أني مولى بالخلاف معه ، فانا لا أرى وجهه للخلاف في هذه المقائيل ، ولكنه ينسب من كل نقد وان كان موضوعيا ، ويوقع بالرد فيها لا مجال للمناقشة في مثلها صانع حين أسقطت السند من رواية الزبيدي فزم أن بين الإصمعي والزبيدي مئات السنين - وكما صنع حين ذكر من الصفحات التي عرضت لوصف الإصمعي في كتابه وروم الصفحات التي ذكر فيها الجحش استأذ الإصمعي في طبقات الشرازم ، وسكت من ذكرها في العقد الفريد حين ناقشنا ابن الإصمعي للفتنة التي حام بها فترة طويلة من حياته وتزوجها ابن الأبرار . فإن كان الإصمعي قد علم أن أول العلم أفضت فالواقع أن هذا ليس من باب الصمت الذي مناه الإصمعي - ولو أعاد الدكتور أحمد التنفر في الملاحظات التي لا مجال للمناقشة فيها يصغر لوسع وأصاب أهدأ لتبين وجه الحق وأعرض عن الجدل ، وكلفنا قد حفظ شيئا وعلابته من أشياء

دكتور ماهر حسن فهمي